Université Lumière Lyon 2
**École doctorale : Lettres, langues, linguistique, arts**
*Équipe de recherche : Passages XX-XXI*

# Le sacrifice comique de Valère Novarina

## *Étude rhétorique de la période 1975-2010*

**par Thierry TOULZE**

Thèse de doctorat en Lettres et Arts
Sous la direction de Bernadette BOST
Présentée et soutenue publiquement le 10 décembre 2010

Composition du jury : Bernadette BOST, Professeur des universités, Université Lyon 2 Jean-Marie THOMASSEAU, Professeur émérite, Université Paris 8 Mireille LOSCO-LENA, Professeur des universités, Université Lyon 2 Pierre JOURDE, Professeur des universités, Université Grenoble 3 Jean-Pierre BOBILLOT, Professeur des universités, Université Grenoble 3

# Table des matières


**Contrat de diffusion** . . 6

**Abréviations** . . 7

**Œuvres citées** . . 7

**[Epigraphe]** . . 8

**Introduction** . . 9

**Première partie : Invention verbale et musicalité : mot, figures, phrase et rythme** . . 26

**I. Jouer et être joué** . . 26

**1. Le danger d'un monstrueux contresens** . . 26

**2. Gare à la grille** . . 27

**3. Gare à la glose de glas** . . 27

**4. Cartographie du novarinien** . . 29

**II. Le mot comme pâte à modeler** . . 29

**1. Le mot-valise** . . 29

**2. Mot-accordéon, farcissures et allongeailles** . . 39

**3. L'apocope** . . 49

**III. Anarchie, potachisme et insolence** . . 56

**1. L'arsenal quénien revisité** . . 56

**2. Enfance et art brut : les fautes d'un cancre logique** . . 81

**3. Fidélité A *TXT*** . . 119

**IV. Les miracles de la suppression-adjonction** . . 120

**1. Le « procédé » de Raymond Roussel** . . 120

**2. Vertige swiftien, escamotage et réversibilité** . . 122

**3. Figure magique** . . 130

**V. Un jeu avec (et contre) la langue française** . . 133

**1. Expressions transformées** . . 133

**2. Ontautologie** . . 146

**3. Métaphores, paradoxes et autres bizarreries** . . 160

**4. Mots-sphinx et périphrases floues** . . 170

**5. Novarina, celui qui verbe** . . 181

**VI. La Logodynamique** . . 184

**1. Vers racinien, « métro émotif » et phrase novarinienne** . . 184

**2. Une philosophie émise en langue rythmique** . . 195

**3. Un rapport organique à la langue et au rythme** . . 207

**Deuxième partie : Alerte dans les zones de Broca : Le carnaval de la parole** . . 217

**I. Un nouveau Rabelais** . . 217

**1. Une rhétorique de type carnavalesque** . . 217

**2. Repas et rhétorique : la « parlerie-mangerie »** . . 235

**3. Une littérature énumérative** . . 256

**II. Figures de style ou figures de cirque** . . 266

**1. Un cirque de la cruauté ?** . . 266

**2. Des numéros s'enchaînant à un rythme endiablé** . . 268
**3. Entrées et sorties des artistes du « Cirque d'action »** . . 284
**III. D'une piste l'autre** . . 291
**1. Hardi les sports !** . . 291
**2. Cycle et cycle : le vélodrame de la vie** . . 294
**3. Le Stade d'Action** . . 298
**4. Sport et mort : foot de gloire et foot de glas** . . 303
**5. Le lancer de paroles et les rubans d'Agnès** . . 306
**IV. Le Drame de la parole :** . . 312
**1. « Entrez dans la réalité de la chose dite. »** . . 312
**2. Les métaphores troublantes d'une parole rendue concrète** . . 316
**3. Une langue française questionnée et enrichie** . . 323
**V. La rhétorique et le chaos** . . 333
**I. La Loterie Novarina : une lutte à mort entre les mots** . . 333
**2. La Tempête** . . 343
**3. L'Inquiétude du Petit Poucet** . . 370
**VI. « Mars attacks !»** . . 389
**1. Un ovni dans l'histoire de la littérature** . . 389
**2. Les Chroniques du Umonde et du Urlumonde** . . 391
**3. Une nouvelle doxa du monstre et de l'extraterrestre** . . 401
**4. Portrait de V.N. en auteur de S.F.** . . 425
**Troisieme partie : Grandiose et saugrenu. Le comique novarinien** . . 427
**I. Une écriture parodique** . . 427
**1. La machine à dire Voici** . . 427
**2. L'Atelier violent** . . 439
**3. Un comique iconoclaste et démystificateur** . . 449
**II. Rire et sacré : la chaire n'est pas triste** . . 461
**1. Un rapport somme toute classique au sacré** . . 461
**2. Nouvelles Genèses et comique sourcier** . . 462
**3. « Cui qui mit l'chapeau d'épines »** . . 472
**4. Figures de style, vocabulaire et dispositifs** . . 483
**5. Comique de ready-made et sainteté de Louis de Funès** . . 495
**IV. Shakespitreries** . . 502
**1. Le cas Falstafe : entre tristesse et clounerie** . . 502
**2. Les spectres d'Ovide, d'Offenbach et de Cocteau** . . 503
**3. Le Fils de la Taupe face à autrui-le-corps** . . 516
**V. Quid du vide ?** . . 536
**1. Une rhétorique à part entière** . . 536
**2. Pinocchio, [le] plus beau de tous nos mythes** . . 550
**3. Vide, kénôse et pantinité** . . 555
**VI. Un bluesman métaphysique** . . 558
**1. « Complaintines » et plaintes comiques** . . 558

**2. Valère au bout de la nuit** . . 567

**3. Une rhétorique de la corde** . . 574

**VI. La réversibilité** . . 581

**1. La mort n'est pas vraie** . . 581

**2. Je dense donc je suis** . . 593

**Conclusion** . . 607

**Bibliographie** . . 622

**I. Œuvres de l'auteur** . . 622

**II. Entretiens** . . 623

**III Etudes critiques et travaux universitaires** . . 624

**IV. Dictionnaires et traités de rhétorique** . . 644

**V. Autres ouvrages utilisés** . . 645

**Résumé : Le sacrifice comique de Valère Novarina Étude rhétorique de la période 1975-2010** . . 651

**Summary : The comic sacrifice of Valère Novarina A rhetorical study of the period 1975 to 2010** . . 652

**Remerciements :** . . 653

# Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « **Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification** » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

# Abréviations

## Œuvres citées

A.I. *L'Acte inconnu*, P.O.L., 2007.

A.V. *L'Atelier volant*, P.O.L, 1989.

B.C.D. *Le Babil des classes dangereuses*, P.O.L., 1985.

C.H. *La Chair de l'homme*, P.O.L, 1995.

D.A. *Le Discours aux animaux,* P.O.L, 1987.

D.P. *Devant la parole*, P.O.L, 1999.

E.E. *L'Envers de l'esprit*, P.O.L, 2009.

*Falstafe*, P.O.L., 1989.

J.R. *Le Jardin de reconnaissance*, P.O.L, 1997.

J.S. *Je suis*, P.O.L., 1991.

L.C. *Lumières du corps*, P.O.L, 2006

L.M. *La Lutte des morts*, P.O.L, 1989.

M.A. *Le Monologue d'Adramélech*, 2009.

O. .I. *L'Opérette imaginaire*, P.O.L, 1998.

O.R. *L'Origine rouge*, P.O.L, 2000.

P.M. *Pendant la matière*, P.O.L, 1991.

S. *La Scène*, P.O.L, 2003.

T.P. *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 1989.

V.Q. *Vous qui habitez le temps*, P.O.L, 1989.

*Nota Bene* : les versions pour la scène (*L'Animal du temps*, *L'Inquiétude*, *Le Repas*, *L'Avant-dernier des hommes*, *L'Espace furieux* et *L'Equilibre de la croix*) seront également évoquées mais de façon plus ponctuelle ; nous n'avons donc pas jugé utile d'user d'abréviations.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

# [Epigraphe]

***« tu veux déchiffrer le hittite, mon fils, tu n'es qu'un cornichon » Queneau, Chêne et chien. « De deux choses l'une : ou ce livre n'a pas de sens ou il est inexplicable à notre sens. En cela, il est comme ma vie même » Shakespeare, Cymbeline. « J'aurai chance hors du labyrinthe » Césaire, Cadastre. « sachez que celui qui écrivit ceci n'a rien à dire mais vous emmerde » Novarina, Le Discours aux animaux. « Si quelqu'un comprend ce que j'ai dit, c'est que je me suis mal exprimé » Godard, Notre musique.)***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

# Introduction

Dans un mouvement fort peu universitaire, nous avons pensé faire commencer cette thèse par la phrase "Je sais pas pour vous mais moi j'y comprends rien", incipit certes trivial mais qui aurait donné la mesure de notre impuissance totale à saisir le sens des livres de Valère Novarina. L'incipit finalement choisi reste cavalier et désarçonnera ceux qui ne voient dans la thèse de doctorat que la rédaction d'un gros mémoire plombé par les habitudes et par le conformisme. A ceux-là, assurons que nous saurons, dans le cadre d'une sorte de démarche oulipienne, jouer le jeu du jargon technique, surtout lorsqu'il s'impose, et nous plier aux règles du genre, celle du "nous" par exemple, de toutes la plus étrange étant donné le diapason très personnel que nous souhaiterions conférer dès l'entame à ce travail universitaire.

A cette incompréhension de la parole novarinienne, comment donc remédier ? Comment et surtout pourquoi ? A quoi rime cette grossière obsession du chercher à comprendre ? Pourquoi diable ne pas laisser les choses en l'état ? Pourquoi toujours, inlassablement, vouloir chausser les gros sabots du glossateur-commentateur ? Pourquoi ne pas tout simplement saluer la beauté de cette langue, son mystère et se taire ? Enfin, pourquoi entreprendre encore des thèses en ce début de XXI$^{ème}$ siècle alors qu'il serait si simple de passer sa vie devant la « machine à dire Voici » ?

Pour tenter d'y répondre en partie (et de façon sans doute trop personnelle), nous dirons que ce sont peut-être là (surtout pour la dernière) questions à ne pas trop se poser si l'on veut ("verbons" un peu comme l'auteur) continuer à « hommer » en s'efforçant donc, tel Sisyphe, de faire rouler le rocher et de remettre encore l'ouvrage sur le métier : « Once more unto the breech, dear friends ! once more ! ». Passé cet absurde emballement shakespearien (cf. *Henry V* ; Acte III ; scène 1), il nous faudrait préciser notre objectif ; il semblerait en effet que le moyen existe de relativiser quelque peu le sentiment d'incompréhension totale évoqué dès l'incipit (et de façon volontairement provocante et paradoxale) sous la forme (comme on l'aura compris) d'un effet certes facile mais somme toute classique et de bonne guerre où nous aurons tâché de reprendre à notre compte et en les transposant à notre manière les enseignements de l'antique (mais vénérable et toujours opératoire) *captatio benevolentiae* en essayant, bien maladroitement, de piquer la curiosité et de susciter l'intérêt (l'amusement ?) de l'éventuel lectorat – mais quittons au plus vite cet académisme parodique, cuistro-dilatoire et déplacé pour en revenir au cas qui nous préoccupe ; car enfin : comment parler d'une œuvre que l'on ne comprend pas ? Plus largement : quelle attitude adopter lorsqu'on se retrouve en face de quelque chose, la vie, la mort, l'origine, la parole, le rire, que l'on ne contrôle pas et que l'on est incapable d'expliquer ?

Dans le cas présent, il semble qu'il y ait tout de même des branches auxquelles se raccrocher. En fait, on pourrait presque affirmer (et même avec force) que certains aspects de l'œuvre de Novarina sont tout à fait étudiables, saisissables et donc compréhensibles, ceci dans le sens étymologique de la com(/cum)préhension qui serait donc l'acte de prendre avec soi – voire de faire avec ce qu'on a en considérant la partie visible de l'iceberg. Ces aspects du texte, ce sont les figures de styles qu'il utilise, les options rhétoriques qu'il choisit de prendre, bref toute la dimension strictement formelle de son œuvre. En définitive, nous sommes un peu, devant cette parole comme, des gorilles dans la brume : à nous



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

donc, simiesquement, de nous raccrocher aux branches ; quelles sont ces branches ? La rhétorique… La rhétorique entendue comme l'ensemble des possibilités qui s'offrent à soi pour exprimer quelque chose ou, plus universitairement parlant (et pour citer Roland Barthes), la « science qui code l'émission des messages » ; des branches, en somme : pas autre chose ; des branches sur lesquelles s'asseoir, se reposer, auxquelles on s'en remet, etc., etc. Soit, donc ! Et va pour l'image des branches…

Pourtant, le problème reste entier car ce versant rhétorique : comment l'aborder ? Ici, deux conceptions s'opposent : il y a les ludiques et les cuistres sires ; nous tâcherons donc de ne pas faire partie de la caste deuxième, mais bien plutôt de nous inspirer de l'approche aimablement malicieuse d'un Raymond Queneau qui sut voir et nous faire voir et apprécier le côté comique de la rhétorique ; chez lui c'était peut-être aussi une forme de politesse et d'humilité : c'est que devant la parole (qui pour certains n'est autre que Dieu), on se sent parfois petit, dépassé, ridicule, dérisoire – bref un peu, supposons-le, comme Œdipe face au Sphinx. Il n'est certes pas habituel de se réclamer d'un penseur-poète comme Queneau pour bâtir une thèse mais, redisons notre désir de faire nôtre sa vision enjouée de la rhétorique, ceci pour rendre compte d'une œuvre, celle de Novarina, si hermétique que cela prête souvent et à rire à sourire : la glose, l'exégèse, le commentaire sont-ils même possibles ? C'est à se le demander. Dans un article intitulé « Valère ou voyage dans le cristal »[1] et en des termes qui devraient pourtant nous refroidir considérablement, Roxane Martin évoque de façon lumineuse le problème qui nous préoccupe et, pour nous exprimer dans un langage plus familier, met le doigt là où ça fait mal en disant, plus exactement que nous ne saurions le faire, ce que nous pensons du sujet :

***L'œuvre de Valère Novarina relègue les catégories génériques au magasin des accessoires. Face à une langue désarticulée, une fable inexistante et un refus de la linéarité de l'intrigue, la critique littéraire ne peut que constater l'obsolescence de ses outils d'analyse. En effet, comment, pour la critique, formaliser une écriture qui se veut informelle ? Comment isoler la structure d'une œuvre relevant d'une poétique de la déstructuration ? Toute la difficulté réside là : dans l'inadaptation des méthodes critiques […].***

Assumons donc en partie le ridicule d'un classique décorticage critique appliqué à une telle œuvre et, sans prétendre être capable de révolutionner la manière habituelle d'aborder les textes comme Roxane Martin semble le préconiser dans celui qui précède, contentons-nous d'avancer, non forcément masqué, mais avec une forme de sourire (un sourire à la Queneau, peut-être…) et le plus humblement possible – notons au passage que la difficulté de l'entreprise a également été soulignée par Jean-Marie Thomasseau[2] : « Les textes de Novarina déjouent le plus souvent les coutumières manœuvres d'approches de la critique ».

Ainsi donc : comment procéder concrètement ? Toutes proportions gardées, l'approche en partie humoristique voire (mais ne l'affirmons pas) ironico-lacanienne (par moments) d'une Hélène Cixous commentant Beckett (et pourquoi pas d'Artaud évoquant Van Gogh ?) nous paraît aussi un excellent modèle et une très bonne posture de départ étant donné le sujet – on dira en temps utiles en quoi Leiris, Derrida et Lucas nous ont également influencés pour parler du mot et le décortiquer afin de voir ce qu'il contient. Dans un même ordre d'idée, l'incipit de la préface (cf. Editions du Seuil) d'Yves Bonnefoy pour *La Quête du Graal*, « Le maître mot manquera peut-être toujours. », aurait pu, à lui seul, remplacer nos

[1] Roxane Martin, « Valère ou voyage dans le cristal », revue *Europe* n° 880-881, France, Août-Septembre 2002, p.145.

[2] Jean-Marie Thomasseau, « Au pied de la lettre ou les indications chienniques de la mysancène », *Le théâtre de Valère Novarina, une scène de délivrance,* Textuelles/Théâtre, P.U.P., Marseille, 2004, p. 23.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

discutables exergues. Cette affirmation, de fait, nous la prenons à notre compte : même si, dans le meilleur des cas, certaines de nos intuitions se révélaient justes, nous ne serions pas vraiment plus avancés.

Assez logiquement, peut-être sera donc un mot-clef. De même, la forme interrogative, le point d'interrogation et des tournures de phrase et des expressions marquant l'incertitude telles que « il semblerait que », ou « on pourrait voir ceci comme » reviendront très souvent fois au cours de cette thèse. Enfin, et sans bien sûr proposer en cela (par un snobisme absurde) une sorte de critique fondamentale et systématique des valeurs européennes, il est certain que nos catégories ne fonctionneront pas toujours pour appréhender tel ou tel aspect du texte et c'est pourquoi nous évoquerons ponctuellement d'autres approches, venues d'ailleurs et relevant par exemple de la pensée taoïste ou autres (vaudou , chamanisme, animisme, Zen, etc.).

De plus, on sait qu'à l'instar des prophètes, dont il semble se sentir proche (il en traduisit un), Novarina se présente comme le passeur/passoire d'une parole qui le dépasse en partie – et ce à tel point qu'il paraît plein de curiosité à l'endroit de ses propres pièces (auxquelles il assiste souvent), visitant sa propre forêt de mots, considérant tels ou tels détails, traquant tel ou tel tropisme : comment dès lors pourrions-nous affirmer quoi que ce soit ? En somme et convenons-en, se dire spécialiste d'une œuvre comme celle de Novarina, s'annoncer, se présenter comme tel est, pesons nos mots, parfaitement ridicule. Mais avoir le fonctionnement d'un spécialiste (ou qui essaie prétentieusement d'en devenir un) de la rhétorique comique chez les auteurs français (et notamment de la fin du XIX$^{ème}$ au début du XXI$^{ème}$) qui s'intéresse de très près à la marque que va laisser le rire novarinien dans l'histoire de la littérature le serait déjà légèrement moins – et c'est donc aussi à ce titre que nous osons la thèse. De même, si les noms de Pinget, de Topor, de Tardieu et de Dubillard seront souvent associés à celui de l'auteur, ce sera également pour tenter de replacer ce dernier dans une sorte d'histoire moderne de la littérature comique française – on réalisera peut-être en passant que les quatre auteurs cités n'occupent peut-être pas encore la place qu'ils méritent ; à notre avis, ce sont même, comme Novarina, des pléiadés en puissance et sachant comme lui opérer des rapprochements tout à fait surprenants (haut et bas, rire et philosophie, etc.).

Bien peu modestement et sans bien sûr tenir compte d'un quelconque ordre alphabétique, nous souhaiterions encore que cette thèse ait un fonctionnement de dictionnaire – avec, bien sûr, la part de subjectivité qui préside toujours à l'élaboration de ce type d'ouvrage. En fait – l'idée nous aura traversé l'esprit –, nous aurions pu, par l'opération dite de la suppression-adjonction appliquée au premier terme de notre sous-titre, choisir d'écrire « Unité rhétorique du théâtre novarinien » mais cela aurait impliqué de dédier un peu trop mécaniquement notre étude à celle des invariants de ce que Jean-Pierre Sarrazac (voir ci-après) nomme « un grand texte unique » au lieu que nous voudrions aussi montrer la singularité rhétorique de chacune de ces pièces. Notons enfin qu'un sous-titre comme « Panorama rhétorique du théâtre novarinien » aurait pu, à la rigueur, faire l'objet de notre choix.

Lisant ces lignes, Annie Gay n'irait pas forcément dans notre sens mais sans doute encore plus loin, elle qui affirme dans *Une spirale respirée* [3] que « [l'œuvre] déborde toutes les limites ou frontières que lui opposent aussi bien l'unité matérielle d'un livre que sa classification intellectuelle dans un genre » ; puis, juste après cette affirmation elle précise sa pensée : « Aucun livre n'est clos. De livre en livre s'ouvre l'espace d'une

[3] Annie Gay, «Une spirale respirée », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, Corti, Mayenne, 1$^{er}$ trimestre 2001, p. 158.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

œuvre perpétuelle que nulle frontière ne vient interrompre car elle est pur mouvement. » Interviewant Jean-Pierre Sarrazac[4] *,* Céline Hersant lancera même l'idée qu'« il y a quelque chose chez Novarina du grand texte originel […] qui embrasserait le monde et les origines, et dont l'étendue serait la scène de théâtre », ce à quoi l'interviewé réagit en développant : « Quelque chose proche de Dante, une "divine comédie", si l'on veut, un grand texte unique ».

Aussi bien, on pourrait considérer que l'organisation de Novarina, son cahier des charges, a quelque chose de proustien en ce que, tout comme l'auteur de *La Recherche*, notre dramaturge ne fait pas vraiment des livres, mais une œuvre – et même cohérente jusqu'à l'obsession. Bien qu'il semble procéder par virages plus ou moins doux, Novarina peut en effet nous donner – à l'image en cela d'un Jean-Luc Parant (en moins radical toutefois) – l'impression de creuser toujours un peu le même sillon et c'est pourquoi il est difficile et frustrant (et peut-être même illogique) de ne considérer qu'une ou deux œuvres ainsi que c'est la coutume – pour filer encore un peu la métaphore routière et mécanique, disons que s'il y a des virages, ils s'effectuent toujours sur le même circuit.

Bref, procéder comme si cette œuvre ne subissait pas vraiment d'évolution(s) et que toutes les pièces n'en faisaient qu'une serait évidemment une idée relativement séduisante ; mais outre qu'il serait fort peu orthodoxe, académique, ce parti-pris présenterait un autre gros défaut, tout à fait rédhibitoire celui-là… De fait, et même s'il est vrai qu'on ne saurait comme chez Proust parler vraiment d'intrigue, de milieu et encore moins (sauf peut-être pour *Falstafe* et *L'Atelier volant*) de psychologie des personnages, le parti-pris en question ferait complètement abstraction de ce qu'à l'heure où nous écrivons ces lignes, l'auteur est non seulement bel et bien vivant mais en pleine possession de son art (et capable de nous surprendre encore et toujours), et enfin de ce que chacune de ses pièces a, nous semble-t-il, sa spécificité, son cadre (ou son non-cadre), ses couleurs propres et en un mot sa personnalité – est-ce donc un hasard s'il leur donne souvent pour titres des noms de personnages ?

Se pose encore un autre type de problème : sommes-nous vraiment en présence de pièces ? Cette interrogation *a priori* paradoxale reviendra très souvent dans notre thèse tant il est vrai qu'on pourrait tout aussi bien parler à leur endroit d'essais (cf. *Pour Louis de Funès*), d'épopées (cf. *La Lutte des morts*, *La Chair de l'homme*), de spectacles de cirque (cf. *La Scène*, dont la création s'effectua sous chapiteau, à Lausanne, le 30 septembre 2003), de pamphlets politiques (cf. *Le Babil des classes dangereuses*, *L'Atelier volant*) voire d'opérette (fût-elle imaginaire), de roman noir (cf. *Je suis*), de roman policier (cf. *Vous qui habitez le temps*) et même de roman de science-fiction (cf. *Le Drame de la vie*). Bien sûr, nous dirons en temps utiles ce qui nous fait effectuer ces rapprochements et on constatera alors que la mention de tel ou tel genre littéraire peut en effet n'être pas trop absurde pour qualifier telle ou telle œuvre –à moins que l'auteur, n'ait tout bonnement inventé un genre, encore innommé (l'oserons-nous ?) et qui serait donc à la croisée des chemins entre théâtre, roman, essai, cirque, poésie, etc.

Pour l'instant, convenons que les œuvres mises en avant le seront en fonction de l'aspect formel étudié : *La Lutte des morts* pour l'illisibilité et le rapport à l'étymologie, *Le Babil des classes dangereuses* pour l'invention verbale et l'expression d'une anarchie relative passant par le langage, *L'Atelier volant* pour l'attaque en règle contre un monde déshumanisé où seuls importent profit et rentabilité (et l'expression d'un certain pessimisme social), *Falstafe* (voire *L'Acte inconnu*) pour le tribut payé à Shakespeare, *Le Drame de la vie* pour la violence et la sauvagerie des personnages (mais aussi pour la rhétorique sportive et

[4] Jean-Pierre Sarrazac, « L'Atelier volant ou le théâtre des origines », *Europe*, op. cit., p. 124.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

les éventuelles correspondances lexicales avec le cirque et l'univers de la science-fiction), *Pour Louis de Funès* et *Demeure fragile* pour l'association troublante entre rire et sacré, *Je suis* et *Vous qui habitez le temps* pour la noirceur parfois terrible du propos, *La Chair de l'homme* pour le thème de la « mangerie », *Le Jardin de reconnaissance* pour le rapport au sacré de cet artiste d'art brut qui traduisit (cf. *Amos*) une partie de la Bible, *Le Discours aux animaux* pour sa façon inquiète et plaintive d'évoquer une forme d'enfance concernant « L'Animal du temps », *L'Opérette imaginaire* pour l'importance qu'il accorde à la musique, à la chanson et à la culture populaire (argot, airs d'opérette, théâtre de boulevard et filiation possible avec Offenbach), enfin *La Scène* et *L'Origine rouge* pour la critique acerbe et drôle de la télévision et de l'info-spectacle.

En somme, pour étudier tel ou tel aspect rhétorique, nous partirons toujours plus ou moins d'une pièce précise mais cela ne signifie nullement que nous nous interdirons de faire allusion à d'autres œuvres, fussent-elles théoriques. Hormis *L'Inquiétude*, qui fera l'objet d'un traitement particulier, nous mettrons volontairement un peu de côté ce que l'auteur nomme « versions pour la scène » et « adaptations pour la scène » (*Le Repas*, *L'Equilibre de la croix*, etc.) mais nous les évoquerons tout de même de temps en temps dans la mesure où le travail de réduction, de resserrement, de découpage et certaines dispositions nouvelles nous rendront plus sensibles à d'autres détails formels, aspects rhétoriques et dimensions du texte.

Imperceptiblement, on remarquera aussi des sortes de regroupements : *Le Drame la vie*, *La Lutte des morts* et *La Chair de l'homme* (voire *L'Acte inconnu*) pour la veine épique de l'auteur ; *Pour Louis de Funès* et *Demeure fragile* pour évoquer la sainteté du clown ; *Le Babil des classes dangereuses* et *L'Atelier volant* pour la critique sociale ; *Je suis* et *Vous qui habitez le temps* pour l'analogie avec le roman noir ; *L'Opérette imaginaire* et *L'Origine rouge* pour les chansons et la plainte comique qui s'y exprime souvent. On pourrait presque parler ici de pièces-sœurs : cela pourra avoir un lien avec le moment où elles furent écrites, mais pas forcément ; ainsi, la veine parodique de l'auteur se retrouve en particulier dans *L'Origine rouge* (cf. télévision) et *L'Atelier volant* (cf. monde du travail) – et parler de pièces-sœurs, de ce point de vue, ne serait pas complètement dénué de sens. Dans la mesure du possible, nous nous efforcerons d'étudier l'évolution de l'œuvre en partant des pièces du début pour aller vers les plus récentes : on constatera à cette occasion que Novarina est fidèle à ses figures, la plupart des procédés qu'il utilise (liste, oxymore, mot-valise, glissements métonymiques, suppression-adjonction, périphrase) étant réutilisés d'une pièce à l'autre.

Plus pragmatiquement, les références (qui pourraient, pour certains ouvrages, concerner Gallimard, Christian Bourgeois, L'Energumène et Actes Sud) renverront toutes aux éditions P.O.L, comme en témoigne notre bibliographie finale – une bibliographie où, dans la partie « Autres ouvrages utilisés », on sera peut-être choqué de voir se côtoyer Homère, Cami, Hésiode, Verheggen, Dante, Trenet, Artaud et Dubillard : il faudra juste y voir le signe d'un désir assumé d'éclectisme (un "spécialisme" obtus étant parfois critiquable) mais surtout la preuve de la très grande richesse rhétorique de l'œuvre de Novarina (qu'on pourra donc comparer à des humoristes faussement mineurs comme à des grands piliers de la littérature mondiale). Par ailleurs, comme indiqué dans la table des abréviations, nous aurons parfois recours pour les évoquer (et ceci afin d'éviter une certaine lourdeur) aux initiales des pièces en question (D.V. pour *Le Drame de la vie*, D.A. pour *Le Discours aux animaux*, A.V. pour *L'Atelier volant* , C.H. pour *La Chair de l'homme*, B.C.D. pour *Le Babil des classes dangereuses*, etc.).



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Ponctuellement, nous évoquerons aussi le versant pictural de l'œuvre et proposerons à chaque fois que nous parlerons d'une peinture une sorte de critique artiste car, outre notre piètre connaissance des techniques utilisées, il semble que ce soit le seul moyen pour nous d'aborder ce rivage. Dans les commentaires subjectifs qui seront alors proposés, et quitte à paraître un peu prétentieux en nous réclamant du Pape du Surréalisme, notre approche pourra également, dans le principe bien sûr (celui dans d'un lâcher-prise tout relatif et d'un délire très contrôlé, bref d'une certaine confiance accordée aux facultés imaginatives), s'inspirer des textes d'un Breton commentant Miró dans *Signe ascendant* ; là encore, à travers cet exercice, il s'agira pour nous de lancer un débat en disant notre façon de voir, mais sans prétendre imposer nos vues.

Quant aux interviews de l'auteur, elles nous semblent faire partie intégrante de son œuvre et nous serviront beaucoup : c'est que Novarina semble à chaque fois y faire une sorte de point sur son travail et qu'elles présentent par ailleurs d'évidentes qualités littéraires. Il est encore à noter que nous n'avons pas choisi d'intituler ceci "Etude dramatique du théâtre novarinien", la dramaturgie proprement dite peut en effet être considérée comme une sorte de rhétorique spécifique, appliquée aux seules planches. Certes, la dimension strictement théâtrale sera abordée par nous mais pour des raisons techniques, elle ne le sera que relativement ; c'est que pour espérer produire une étude dramaturgique vraiment digne de ce nom, il serait absolument indispensable, impératif, non seulement d'avoir vu en direct (et même plusieurs fois) toutes les pièces de l'auteur (et ce sans exception), mais également d'avoir eu l'occasion de discuter très longuement avec acteurs et auteur (mais aussi costumier, compositeur, éclairagiste) et d'assister à un maximum de répétitions, ces coulisses de l'exploit...

Bref, dans le titre finalement choisi, l'idée d'étude rhétorique s'appliquant peut-être plus naturellement à la notion de texte écrit convenait sans doute mieux que l'option consistant dans une étude de type purement dramaturgique – voire, mais pour d'autres raisons (nous reviendrons sur cette question), dans une étude esthétique. Par ailleurs, outre un désir légitime et relevant de la plus élémentaire lucidité (sagesse voire) de nous limiter quelque peu au niveau des objectifs à atteindre, cette thèse voudrait aussi se présenter comme une défense et illustration du texte théâtral proprement dit, du théâtre lu seul ; cet exercice solitaire, qui rejoint un peu l'écoute des dramatiques radiophoniques chères à Lucien Attoun (voire les enregistrements d'André Marcon) peut en effet s'apparenter, comme le savent les connaisseurs, à une expérience de lecteur d'une intensité fantastique – surtout lorsqu'il s'agit de lire du Novarina !

Quoi qu'il en soit de cette option de travail concernant le théâtre sur page(s), nous savons qu'un autre reproche, celui de ne pas nous être suffisamment limité au niveau du nombre des pièces choisies, pourrait nous être fait. Avec raison ? Quitte à paraître insolent, nous voudrions prouver que cela n'est pas si sûr étant donné l'opacité extrême de l'œuvre si particulière qui nous préoccupe. Ainsi, avouons que cela nous sécurise grandement de savoir qu'à tout moment, la possibilité existera pour nous de bénéficier de plusieurs points d'appui, et (pour reprendre une métaphore qui nous paraît décidément parlante) de nous raccrocher à plusieurs branches à la fois. De l'avis de nombre de critiques et de lecteurs attentifs, cette œuvre, redisons-le sans *pathos*, n'est peut-être pas tout à fait comme les autres et il est donc assez logique de s'organiser en conséquence pour essayer de parler d'elle sans avoir l'air trop ridicule.

A notre avis donc, cela pourrait passer, comme en un dictionnaire, par une multitude d'entrées, d'approches et de regards. En somme, notre étude se voudrait panoramique, panoptique et peut-être même un peu cubiste en ce que se proposant de montrer en une fois



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

une totalité, à savoir toutes ces pièces, mais d'un seul point de vue : celui de la rhétorique. Ce qu'il faut également comprendre, c'est qu'il est décidément trop frustrant, lorsque nous étudions tel aspect rhétorique en partant de telle pièce, de nous contenter de cette dernière tout en sachant que dans une autre, cet aspect se retrouve, mais traité, retravaillé un peu différemment, l'auteur proposant tout à coup (et peut-être parfois à son insu) une variante intéressante, et nous montrant la figure en question sous un jour nouveau, colorée de façon insolite.

En somme, ce sera plutôt l'intérêt pour la rhétorique qui nous guidera et non le respect d'une convention vide de sens qui consisterait, pour chaque sous-partie, à partir d'une seule et même pièce et de ne parler que d'elle – ce qui, pour tout dire, relèverait, nous semble-t-il, d'une approche complètement absurde voire maniaque, scolaire et psycho-rigide. Conséquence logique : il pourra donc arriver que nous passions, comme allègrement, d'une pièce à l'autre et presque sans prévenir. On pourra alors nous accuser de procéder paniquement (dans l'acception arrabalienne de ce terme) et de verser dans une sorte de coq à l'âne fort peu scientifique : tel ne sera pas vraiment le cas, car nous y voyons plutôt le moyen de montrer la très grande unité rhétorique, évoquée tout à l'heure, de l'œuvre tout entière (un « grand texte unique », prétend Jean-Pierre Sarrazac) – unité dont l'analyse, redisons-le, pourrait fort bien faire l'objet d'une autre thèse (voire d'un essai) où l'informatique pourrait jouer son rôle.

Pour résumer, nous avons conscience que notre sujet est plus que très vaste et que cela concerne d'ailleurs également le mot "rhétorique" qui peut, de fait, s'appliquer à un grand nombre de notions qui seront toutes, peu ou prou, évoquées à un moment ou à un autre à l'intérieur de cette thèse : figures et procédés bien sûr mais aussi, pêle-mêle, dispositifs, arsenal rhétorique, code, cadre, *corpus*, émission/réception, horizon d'attente, vocabulaire, champs lexicaux, mélange des genres, registre de langue, ton, style, mythologie, philologie, étymologie, etc., etc. Ici des usuels comme le *Gradus* et la *Rhétorique générale du Groupe μ* se révèleront fort utiles et nous nous y réfèrerons souvent.

D'excellentes études critiques ayant été consacrées à certains aspects de l'œuvre, nous y renverrons volontiers, que ce soit (par exemple) celle(s) de Marion Chénetier (sur le Tour de France ou l'importance du jet) ou qu'il s'agisse de Jean-Marie Pradier (pour ses rapprochements pertinents entre Asie et Novarinie) ou encore des visions tout à fait originales d'un Claude Merlin, de l'approche (de l'intérieur) d'autres acteurs comme André Marcon (parlant de rythme) ou de Léopold von Verschuer (se posant la question de la traduction), des développements d'Allen S. Weiss et du parallèle qu'il établit avec la fatrasie médiévale, du travail de fond accompli par Christine Ramat sur le rire et le sacré, etc., etc.

De notre côté, dans la mesure du possible et étant donnée notre connaissance actuelle de la glose concernant l'auteur, nous tacherons d'aller sur des pistes dont nous croyons savoir qu'elles ont été relativement peu fréquentées jusqu'à présent (cf. récurrence du crâne et de la corde, possibles correspondances rhétoriques avec le roman noir et la science fiction, les concepts d'autrui le corps et de saugrenu grandiose, rapport offenbachien à la mythologie gréco-romaine, rôle de la suppression-adjonction vue comme un des pivots de l'œuvre, présence parfois cryptée d'Hamlet et de son spectre de père, de Pinocchio et de la figure christique, parenté avec Lewis Carroll, Charles Perrault, Lovecraft, Cami, Tchouang Tseu, etc.). De même, pour expliciter notre pensée, nous aurons de temps en temps recours à des symboles et à des métaphores auxquels l'auteur n'a pas forcément pensé (ne citons que le miracle, le blues, la corbeille de loto, la cancritude et l'ovnité) et qui, comme des tuteurs, nous aideront à avancer dans notre réflexion personnelle.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Enfin, il arrivera que notre étude rhétorique puisse parfois être qualifiée de thématique ; à cela, rien d'étonnant, surtout si l'on veut bien considérer la distinction assez nette que nous souhaiterions opérer ici ; il nous semble en effet qu'une rhétorique est toujours plus ou moins liée à une tradition, à des représentations spécifiques, à une construction particulière voire à des structure mentales tandis qu'un thème existe dans la nature, au moins *a priori*. Ainsi donc, pour la plupart des aspects formels que nous étudierons, nous nous permettrons de proposer (cela nous paraissant logique) un panorama plus ou moins rapide (un survol, un exposé) concernant l'utilisation habituelle de la figure (ou du dispositif) en question, et donc aussi le traitement traditionnel de tel ou tel thème en particulier, ceci afin de dire assez succinctement dans quelle filiation littéraire (voire théologique ou artistique) s'inscrit l'auteur et en quoi consiste son apport personnel et la rupture éventuelle avec telle ou telle tradition déjà établie (ou bien reconduction relative de cette dernière). A dire vrai, nous serions fort choqués que l'on nous fasse le procès du hors sujet en ce qui concerne l'initiative de ce court historique, l'enjeu de cette thèse étant justement, entre autres, de montrer en quoi consiste la nouveauté de la rhétorique novarinienne dans l'histoire de la littérature (apports radicaux, subtiles variations, reconductions d'anciennes traditions, rapport presque classique au sacré, pataphysique prise au sérieux du rire et de l'imaginaire, sainteté du clown, pantinité, saugrenu grandiose, etc.).

Sans verser dans une subjectivité débridée (ce qui serait l'écueil possible d'une thèse axée sur une notion aussi difficile à définir que la beauté, formelle ou pas), notre étude se voudra aussi un peu de type esthétique. S'agissant ce que l'on nomme S.F. par exemple, l'enjeu ne sera bien sûr pas de dire en quoi le dramaturge se serait plus ou moins inspiré de ce genre populaire mais bel et bien de constater que sur le plan de la rhétorique, de l'esthétique et de l'imagerie, il y a d'évidents rapprochements à faire… Cette démarche comparatiste, pourra aussi concerner *Je suis*, pièce qui du fait qu'elle s'apparente en partie à la descente aux enfers d'un homme seul dans la ville, ressemble rhétoriquement et esthétiquement à un véritable roman noir, ceci dans l'acception très moderne de ce terme (par la terrible noirceur qui est à l'œuvre, on n'est pas si loin de David Goodis, de Jim Thomson ou d'André Héléna) ; pour *Vous qui habitez le temps*, c'est plutôt à un roman policier que nous avons affaire, un roman à la Chandler avec enquête métaphysique par rapport à quelque chose qui a été perdu. En fait – et peut-être un peu à l'image de l'auteur lui-même (cf. cirque, opérette, art de la marionnette) –, nous sommes convaincus que les genres et arts qu'on dit mineurs ont beaucoup à nous apporter en terme d'éclairages rhétoriques.

Dans un même ordre d'idée, si nous nous permettrons de convoquer de temps en temps le huitième art, ce ne sera pas du tout dans un but iconoclaste mais afin de montrer que la fantaisie à l'œuvre dans des pièces comme *L'Origine rouge* et *L'Opérette imaginaire* rejoint tout naturellement le travail de certains créateurs contemporains ayant peut-être un petit peu plus que du simple talent pour produire à la chaîne des petits Mickeys : tel Perec (grand admirateur de Gotlib) mais aussi Queneau (évoquant dans *Chêne et chien* les Pieds Nickelés de Forton), Michel Serres (tintinophile très averti) ou Umberto Eco préfaçant des albums de Snoopy, affirmons en effet que la bande dessinée n'est certainement pas une vague paralittérature à traiter par le mépris mais un art à part entière ayant acquis ses lettres de noblesse. Bref, si l'initiative (relevant encore une fois d'une approche comparatiste) qui consiste à établir des correspondances entre la dramaturgie novarinienne et cette nouvelle forme d'expression sera sans doute peu goûtée par certains, nous l'assumerons néanmoins tout à fait car il s'agira essentiellement pour nous de montrer ou pour mieux dire d'illustrer par ce biais le type de registre, souvent drôle, grotesque, saugrenu, incongru (voire étrange et parfois légèrement inquiétant) dans lequel Novarina se situe rhétoriquement.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

C'est aussi en cela, comme il faudra nous employer à le démontrer, que consiste la nouveauté et la diversité de la proposition rhétorique novarinienne : si, au cours de cette thèse, il nous arrivera de comparer Novarina (tout en tâchant d'expliquer pourquoi) à Dante, à Rabelais ou à Shakespeare, nous considérons que l'auteur est également très proche d'auteurs dits de boulevard comme Labiche et Feydeau, de certains artistes populaires contemporains (Raymond Devos par exemple), d'un dessinateur-humoriste comme Roland Topor ou de certaines figures, déjà quasiment légendaires, de la bande-dessinée moderne. Signalons même pour finir que d'autres formes d'expression, musicales et/ou cinématographiques, pourront aussi être convoqués à l'occasion à travers les noms de Tex Avery, d'Alain Bashung, d'Hermeto Pascoal, de Jean-Luc Godard ou de Jimi Hendrix, exemples parmi d'autres.

Enfin, là où l'on croira que perce un peu trop notre admiration pour le maître, on se trompera peut-être parfois – au moins dans une certaine mesure. Il s'agira surtout de mettre en lumière et à l'honneur la dimension comique de cette œuvre mais aussi d'essayer de faire admettre aux sceptiques (aux « doutifs » eût dit Céline) une approche complètement neuve voire révolutionnaire, de l'art d'écrire. C'est que travailler sur une œuvre aussi novatrice au lieu de se rabattre sur un sujet rebattu et surtout travailler sur un auteur vivant ne va pas forcément de soi – et pourtant, comme on le constatera à de nombreuses reprises, nos multiples allusions à la tradition littéraire classique confèreront à cette dernière une place centrale à l'intérieur de notre travail. Bref, si nous essaierons le plus possible d'éviter la lourdeur, c'est donc néanmoins avec une certaine insistance (et la volonté affirmée de bien mettre en évidence la fantastique richesse rhétorique et les extraordinaires qualités du texte) que nous décrirons, comme armé (car il s'agit là d'un véritable combat) d'une énorme loupe (voire d'un microscope hyper-grossissant), les prouesses langagières de ce Rabelais moderne.

On aura, dans le principe, compris notre intention à travers la plupart des paragraphes précédents : essayer de désamorcer d'emblée toutes les critiques qu'on pourrait nous adresser (quant à certaines options prises, à notre goût personnel pour un comparatisme tout azimut à la Edgar Morin et pour tous ces genres que l'on dit mineurs), certes non sans raison universitairement parlant. Quoi qu'il en soit et jusqu'au bout, nous assumerons le choix difficile et peut-être discutable d'une étude se voulant panoramique – mais qu'on veuille bien considérer que c'est aussi une sorte d'instinct de chercheur qui nous pousse confusément à procéder de la sorte, de manière en somme un peu organique, en faisant confiance à nos intuitions, à notre relative sensibilité littéraire, etc.

Quant au cahier des charges de cette thèse, nous redirons (même si c'est sans doute mettre la barre trop haut) notre désir de faire en sorte que le recul parfois malicieux mais jamais cynique d'un Raymond Queneau, son détachement relatif et la finesse de son humour, fasse un peu partie de notre arsenal rhétorique personnel. Enfin, il ne faudra pas trop nous en vouloir si par moments le sujet dévie quelque peu : ce sera dû au sympathique enthousiasme qui nous anime. De même, il y aura des moments où nous arriverons peut-être à entrer dans la logique novarinienne, ce qui aura pour effet de nous faire proposer des développements fort peu académiques (surtout dans les parties consacrées à la nourriture, au temps, au « viandat » et au doute radical) : c'est là un problème que doivent sans doute rencontrer les étudiants planchant sur Jarry, Dali, Artaud et Benjamin Peret, bref tous ces auteurs qui sont allés très loin dans leur recherche (cf. pataphysique, paranoïa-critique, corps sans organes, etc.).

Cependant, nous essaierons tout de même de faire preuve de bon sens et d'être posé, rationnel, mission difficile sans doute car le novarinien est comme un animal sauvage, un



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

félin insaisissable et nous aurions pu, il est vrai, choisir pour éventuel trophée de chasse universitaire une proie littéraire plus facile – mais, comme il est dit dans *Falstafe* : « Ah que le cœur bat mieux à provoquer le lion qu'à pourchasser le lièvre » (p. 541). Ainsi donc, nous relevons la gageure, même si, comme on l'a dit, il sera très difficile d'appliquer les grilles de lecture habituelles, la question étant en fait la suivante : face à la parole novarinienne, pourrons-nous vraiment garder notre sérieux jusqu'au bout ? La réponse est non, car ce serait un contresens. En effet, et bien que cet aspect de son travail ne soit pas toujours suffisamment souligné, l'auteur étudié s'apparente à notre avis à une sorte de clown métaphysique et même, comme on essaiera de le démontrer, à un véritable potache (dans la lignée d'Alfred Jarry) ; suggestion de canular comico-morbide lié à l'idée de corde, *ready-made* partiellement ludiques à partir de patronymes connus, tartes à la crème symboliques lancées à la face de certaines institutions : voilà quelques aspects significatifs du potachisme (souvent froid, à froid, voire swiftien et pince-sans rire) de Valère Novarina.

Néanmoins, notre évocation parfois amusée n'empêchera peut-être pas l'université de valider cette thèse car si nous nous permettrons (surtout dans une ultime sous-partie intitulée "Grandiose et saugrenu") de faire part, tout en tentant d'en analyser les causes, du rire qui nous saisit souvent devant l'incongruité de la parole novarinienne, ce sera surtout pour mettre l'accent sur la dimension fondamentalement comique d'une œuvre qu'on ne saurait cependant réduire à cet aspect séduisant des choses – car elle est aussi faite, cette œuvre, d'inquiétude, d'angoisse, de peur, de bruit et de fureur. Une thèse sur le comique novarinien (cf. "Le comique chez Novarina") eût certes été possible, envisageable mais, décidément, c'eût été réducteur. Concrètement, face à ce type de pièces, on peut d'ailleurs ne pas rire du tout mais ce n'est pas parce qu'on n'est pas sensible au comique (à l'humour noir, au saugrenu voire à la potacherie) ; si on ne rit pas, c'est parce qu'on est sensible à tout ce qui se passe en même temps que le comique : malaise diffus, obscurité d'une langue quasiment incompréhensible, violence de certains effets, cruauté apparente de certaines situations, monstruosité des personnages, non-communication entre eux, etc.

Précisons encore plus cavalièrement et sans aucune volonté de critique véritable que l'impression de flou artistique (propos généraux, subjectivité plus ou moins débridée, développements parfaitement improuvables, absence de références précises, etc.) que peut donner la lecture, au demeurant passionnante (ce sont même souvent les plus intéressants et les plus originaux), de certains articles à l'auteur consacrés ne caractérisera pas vraiment notre étude universitaire dans laquelle nous tacherons au contraire, insistons-y, de nous munir d'une loupe et de coller au texte le plus possible. Grande toutefois sera la tentation d'extrapoler (voire d'extravaguer) de temps en temps et nous y succomberons donc peut-être à notre tour, c'est à dire comme n'importe quel autre lecteur sommé, comme dirait l'auteur, de chanter sa chanson et de produire du sens en se raccrochant aux branches. Cette tentation, concernera notamment des parties comme "Les miracles de la suppression-adjonction", "Quid du vide ?" voire (*in fine*) "Un bluesman métaphysique" et surtout "La réversibilité", partie où nous prendrons des risques en nous prononçant sur ce qui a bien pu présider à l'écriture d'une pièce comme *Je suis* (le désir que se dénoue une corde, semble-t-il). Un peu dans un même ordre d'idée, certaines sous-parties (sur le vide, l'art brut ou la forêt) paraîtront peut-être plus théoriques que rhétoriques ; c'est qu'il s'y agira justement, entre autres, de s'interroger, théoriquement donc, sur les raisons du choix de tel ou tel type de rhétorique utilisée, sur les soubassements de l'œuvre, ses tenants et ses aboutissants.

Cela étant dit, pour organiser et surtout réussir un safari rhétorique de cette espèce – ceci pour continuer à filer la métaphore de la chasse –, il nous faudrait préciser à présent



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

les différentes pistes qui s'offrent à nous, procéder avec prudence et méthode et dire enfin en quoi consistent les grandes lignes du plan pour lequel nous avons opté après mille tâtonnements…

Tout d'abord, il convient d'être pragmatique et de savoir raison garder car même si sont objectivement possibles (comme en témoignera la fin de notre deuxième partie) des correspondances avec l'univers de la science-fiction, on ne saurait ici parler de *tabula rasa* ni faire de cette œuvre un ovni absolu dans l'histoire de la littérature : ce serait considérer Novarina comme un auteur anormalement à part dont il faudrait ranger les livres dans une bibliothèque spéciale et prévue à cet effet, un peu à l'image de la niche murale que Doisnel décore pour adorer Balzac. Au fond, s'il a peut-être plus de souffle que des auteurs tels que Tardieu et Dubillard (voire Cami et Raymond Devos), Novarina est-il vraiment plus innovant ? Et est-ce la question ? Certaines figures de style semblent même utilisées par lui de manière tout à fait classique. Ainsi, le proverbe transformé (songeons à Céline et à Queneau) est presque un passage obligé pour un dynamiteur de langue de son niveau et c'est donc tout naturellement qu'il s'y essaiera, ceci dans le sillage de ses illustres aînés. Ces figures imposées, il nous faudra les étudier sans chercher midi à quatorze heures (comme dit l'expression) et nous nous y attacherons donc dans une première partie tout en tâchant (projet fou) de montrer l'unité rhétorique de l'œuvre tout entière, ce dernier travail concernant aussi les deux autres parties.

En résumant très grossièrement, nous proposerons donc le plan suivant :

- Première partie : Invention verbale et musicalité : mot, figures, phrase et rythme.
- Deuxième partie : Alerte dans les zones de Broca : le carnaval de la parole.
- Troisième partie : Grandiose et saugrenu : le comique novarinien..

Tâchons à présent de détailler le plan en question… Notre première partie se proposera donc de recenser systématiquement les figures de style les plus récurrentes (proverbe retravaillé mais aussi mot-valise, apocope, allitérations, périphrases, zeugmes, tautologies, expressions argotiques, expressions mélangées pour n'en faire qu'une, paradoxes, oxymores, etc.) tout en insistant, point plus qu'important, sur le caractère musical de l'isolecte novarinien (on pourra même à l'occasion évoquer le concept, travaillé par Roland Barthes, d'idiorythmie voire la musique jazz et le swing) : il s'agira de repérer certains mécanismes, certains invariants et de dire par où et comment passe la parole, par quels tuyaux (pour user d'un vocable cher à l'auteur).

Bref, nous tenterons de décrire de la façon la plus nuancée possible (et en disant en quoi consistent les éventuels écarts et autres variantes et variations) l'arsenal rhétorique novarinien et d'illustrer l'idée que notre dramaturge-démiurge s'inscrit en fait dans une certaine tradition française d'invention verbale et de musicalité qu'on peut faire remonter à François Rabelais et à Clément Marot : s'il y a rupture, il y a aussi subtile reconduction de traditions parfois très anciennes (farce, mystère, conte, comptine, oraison, charade, fatrasie, sextine, blason, épigramme, etc.), ce qui n'empêche pas Novarina d'être au coeur de la modernité. Proche de Christian Prigent et de Jean-Pierre Verheggen (avec lesquels il travailla dans le cadre de la revue T.X.T.), il annonce et accompagne à sa façon des mouvements de fond comme le grand retour de l'oralité en poésie (slam, performance, poésie sonore, propositions d'Olivier Cadiot, de Chloé Delhaume, de Jean-Luc Parant, de Pierre Guyotat,etc.). L'importance qu'il accorde au souffle et au rythme le rend très proche de Claudel et de Céline mais sa « logodynamique » (cette « mise en mouvement du langage » dont il est l'inventeur) nous entraîne ailleurs. Elève de Dubuffet, il ressemble à Jarry par son humour dévastateur (qui fait de lui une sorte de potache pataphysique) et la fantaisie



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

débridée de l'univers qu'il crée pourrait encore l'apparenter à Lewis Carroll. Nonobstant, par delà correspondances et filiations, l'enjeu de cette étude est aussi de replacer l'œuvre dans l'histoire de la littérature et il semblerait que la proposition novarinienne brille décidément d'un éclat singulier. Traversé par la parole comme un poète inspiré (presque "romantique" d'un certain point de vue) mais procédant avec rigueur sans pour autant se réclamer de l'Oulipo, Novarina délimite un terrain fait d'obsessions et de thèmes forts (origine, mort, Dieu, etc.). Cela dit, il y a parfois des sortes de contraintes, mais malgré tout, ce ne sont pas tout à fait des contraintes (ce sont plutôt des pistes, des niveaux, des bifurcations) : tout est beaucoup plus organique, l'auteur procédant parfois comme Artaud ou comme un artiste d'art brut – à sa façon, c'est un « fou littéraire » (et nous dirons en quoi).

Dans cette partie peut-être plus "rhétorique" que les deux autres, nous essaierons surtout – d'autant plus qu'il nous semble que la question est finalement assez peu abordée (au moins dans les études critiques que nous avons lues jusqu'à présent) – de montrer que s'il est, semble-t-il, capable de faire passer la parole (à la façon d'un tuyau, pratiquant le vide, etc.), Novarina fait aussi (surtout ?) passer le français, cette « Seule à cédille » (comme il semble l'appeler), cette langue qu'il aime tant mais qu'il malmène très souvent (ceci dans un rapport passionné, possiblement fait d'amour et de haine), qu'il "lave-salit" volontiers (un verbe composé qu'il pourrait presque avoir inventé) et avec laquelle il donne parfois l'impression de se confronter violemment comme en un combat à mains nues, une féroce lutte à mort (le vainqueur étant au final une Parole retrouvée, stimulante, tonique et rabelaisienne). En somme, nous tacherons donc de dire dans quelle mesure il y a passage (ou pas) du français – travail qui sera reconduit peu ou prou dans tout le reste de notre thèse.

Dans la deuxième partie (manche du match ?), nous essaierons de montrer en quoi certaines figures novariniennes présentent une véritable originalité et nous traquerons aussi, ce qui sera plus difficile (car ils sont moins facilement repérables), ce que l'on pourrait appeler les dispositifs inventés par l'auteur. Ces dispositifs, nous les mettrons notamment, dans un souci de perspective(s), en relation avec les arts du cirque, la magie, le music hall, la fête foraine et le sport – voire (mais cela s'effectuera plutôt au niveau de notre troisième partie) avec le théâtre japonais et le spectacle de marionnettes.

Dans cette deuxième partie, qui sera en quelque sorte placée sous le patronage de "Saint François Rabelais" (et de Bakhtine), la rhétorique carnavalesque (rapport au masque, esthétique du défilé, gigantisme des figures, monstruosité comique, effets de disproportion, mise du haut en bas, etc.) sera omniprésente et la nourriture, un thème cher au père de Gargantua, abordée essentiellement au niveau des relations qu'elle entretient avec le langage – *idem* pour la sexualité. Nous émettrons aussi l'idée que le seul vrai personnage des pièces de Novarina est au fond la parole elle-même. Plus concrètement, nous essaierons de dire en quoi consiste cette rhétorique si particulière où il semble s'agir pour l'auteur de mettre en scène la langue et les mots, la passion performative allant ici si loin qu'une manducation paraît possible, un peu comme dans la liturgie chrétienne où parole et pain sont termes synonymes. Toucher l'intouchable, voir l'invisible et s'opposer à Wittgenstein affirmant « Ce dont on ne peut pas parler, il faut le taire » dans son *Tractatus* : en cela consiste le projet novarinien. C'est donc une rhétorique très difficile à analyser qui se met en place ; dans ce théâtre étrange où désir et faim vont très souvent de pair, où l'on se méfie un peu des mots de la cité, où l'on se moque volontiers des slogans et des discours creux, un retour salutaire à la parole est en effet préconisé ; mise en lumière, cette parole est celle, originelle et fondatrice, qui transperce (non sans violence) le corps de l'acteur – sur scène se rejoue le miracle de la parole : Adam se redresse et se met à parler, saisi par en dessous par le « ut » initial et s'étonnant de tout ce qu'il voit et de tout ce qu'il dit…



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

D'une façon plus générale, et même si elle rappelle donc par certains côtés l'écriture d'un Rabelais (néologie foisonnante, énumérations torrentielles, humour lié au corps, rire énorme, comique farcesque, omniprésence de la mort et de l'entropie, souffle épique et drôle, approche carnavalesque dans l'acception que Bakhtine donne à ce terme, etc.) voire du dernier Joyce ou de Guyotat (ou même du Céline de *Guignol's Band* et de *Féerie pour une autre fois*), nous tâcherons de prouver que, par son caractère chaotique et la radicalité de son hermétisme, la rhétorique novarinienne constitue une rupture de fond dans l'histoire de la littérature, d'où le titre certes un peu iconoclaste (mais à l'image en cela de l'œuvre étudiée) de notre ultime sous-partie qui, sous des dehors fantaisistes, se veut tout aussi universitaire que les précédentes : cette prose insolite et déroutante s'apparente de fait à un véritable ovni et c'est une métaphore à prendre au sérieux tant il est vrai qu'existent objectivement des similitudes entre le « Urlumonde » et une certaine science-fiction (machines bizarres, inventions farfelues, inquiétantes prophéties, figures monstrueuses relevant de l'extraterrestre, effets de dépaysement absolu, etc.).

Dans la troisième et dernière grande partie, nous nous pencherons plus attentivement sur la formidable puissance comique du texte (parodies de discours, absurdités, critique sociale, etc.), la critique des médias et des institutions, l'évidente filiation avec Shakespeare (voire Ovide et Offenbach), la manière insolente de revisiter l'histoire de la philosophie, le rapport à l'être et au non-être et les innombrables emprunts au *corpus* biblique (à commencer par la *Genèse*) et les variations qui seront proposées : crucifixion comique, prières détournées, etc. On verra que si le rire est là, le côté parodique n'est souvent qu'une apparence (ici, nous irons dans le sens de Christine Ramat qui a étudié ces questions). Quant à la notion, inspirée d'une réflexion de Jean Dubuffet – « Sans saugrenu ou est le grandiose ? »[5] –, de grandiose du saugrenu, elle nous semble pouvoir s'appliquer à certaines figures (de style ou de cirque ?) utilisées par l'auteur (cf. « autrui le corps », jeux avec le crâne, etc.) : grandiose et saugrenu, rire et sacré, horreur et humour : nous tâcherons de montrer que, chez Novarina, il n'existe pas vraiment de catégories antagonistes, incompatibles – mais que c'était peut-être le cas avant, l'auteur se contentant presque, à travers son œuvre, de nous faire constater cette porosité.

A partir de conceptions non forcément européennes (taoïsme, etc.) et en évoquant surtout l'audacieux rapprochement opéré entre *kénôse* et de « pantinité » (forme relativement nouvelle de théologie négative), nous essaierons également de définir le statut opératoire du vide dans ce théâtre d'ombres comparable au *nô*. Puis, en mettant en avant la métaphore de la corde (mais aussi celles du blues et du roman noir et/ou policier), nous insisterons sur la terrible noirceur de ce qu'il semble y avoir parfois de l'autre côté des phrases.

Si un désespoir poignant (mais comique) s'exprime par moments (la tentation du suicide n'étant jamais loin), le message général (s'il y en a un) nous paraît malgré tout positif, une forme de joie mystique étant souvent préconisée. Enfin, et quitte à nous contredire un peu, une étude purement rhétorique ne vaut que si elle débouche sur autre chose, sur la question du sens général de l'œuvre par exemple ; cette épineuse question, nous nous la poserons notamment dans une ultime sous-partie, et ne serons pas de ceux qui dissocient forme et fond.

En somme et pour tâcher d'être encore plus clair, disons que cette thèse en trois parties se propose d'atteindre les objectifs suivants :

[5] Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, Collection « Folio/Essais », 1991, p. 315.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

montrer la fantastique richesse rhétorique du théâtre novarinien (figures de style, dispositifs, invention verbale, importance de la musicalité, etc.).

braquer les projecteurs sur sa dimension comique (humour noir, parodie, saugrenu grandiose, grotesque, absurde, parenté avec la pataphysique, effets paniques, etc.) et surtout faire ressentir (par le ton choisi) et éprouver (plutôt que prouver) en quoi il y a drôlerie.

- dire en quoi nous sommes en présence d'une véritable œuvre-monde, abordant tous les grands thèmes de la littérature et n'hésitant pas à quitter l'orbe littéraire pour jouer sur d'autres tableaux (politiques, théologiques, philosophiques, etc.).
- dire les filiations afin de relativiser l'ovnité du novarinien.
- aller sur des pistes peu explorées jusqu'à présent : bestiaire, faux truismes (ou plutôt "truismes à relativiser"), surenchère allitérative, redoublements incongrus (et autres « mêmes mêmeries »), mots-valise à tendance oxymorique, décrets humoristiquement arbitraires, acharnement langagier autour de vocables tels que « pantalon », « humain », « oreille » et « vocabulaire », importance de la suppression-adjonction vue comme une modalité formelle de la réversibilité, parenté établie entre néologie et géologie (les glissements métonymiques s'apparentant ici à des glissements de terrain), persistance du « viandat » (par opposition au « macabiat »), volonté de « déhommage », figure hilarante d'un cancre démystificateur, omniprésence cryptée de Pinocchio, d'Hamlet et d'Orphée, thèmes du risque et de l'échec, du clonage et du cannibalisme, du seuil et du passage, du crâne et de la corde, du corps perçu comme étranger à soi, etc.
- dire en quoi cette œuvre s'inscrit dans l'histoire de la littérature mondiale – et plus exactement : dans l'histoire de la littérature française comique de la fin du XIX$^{ème}$ siècle au début du XX$^{ème}$ (c'est à dire en gros : de Jarry à Dubillard en passant par Cami, Queneau, Beckett, Tardieu, Topor, etc.).
- tenter de définir l'adjectif "novarinien", appelé, selon nous, à avoir une sorte de postérité (et peut-être même à figurer un jour dans le dictionnaire, au même titre que "rabelaisien", "kafkaïen", "kantien", etc.).
- dire ce qu'il ne fait pas en le comparant à d'autres artistes (Racine, Sarraute, Céline, Pound, Beckett, etc.), fussent-ils mineurs ou non littéraires (bande-dessinée, peinture, cinéma, etc.).
- rendre sensible à la diversité des "je" novariniens : le "je" potache, le "je" mystique, le "je" étonné, le "je" déprimé, le "je" violent, le "je" philosophe, etc.
- proposer des pistes pour plus tard et d'éventuels sujets d'articles (voire de thèses ou d'essais) à venir (cf. conclusion).
- défendre l'idée que face à ce type de littérature hermétique, dire ce que ce qu'on voit peut suffire à l'analyse – une approche structuraliste (en partant d'un genre bien précis, recensé) ne s'imposant guère – et proposer donc une étude rhétorique se présentant et s'assumant comme superficielle.
- défendre l'idée que cette œuvre s'apparente à un « grand texte unique » s'écrivant sous nos yeux (d'où l'option qui consiste à ne pas nous référer à une ou deux pièces en particulier).
- défendre l'idée que, si cette œuvre a quelque chose d'un complexe organisme vivant, son anarchie n'est qu'apparente.
- montrer que si toutes ces pièces se ressemblent sans doute un peu (nous tâcherons de dire en quoi), chacune a sa personnalité, son mystère et ses couleurs propres.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

- dire en quoi consiste notre manière toute personnelle (se raccrocher aux branches, semer des cailloux, baliser le terrain, faire le vide ou choisir carrément de nous livrer à une extrapolation tout azimut) de nous repérer à l'intérieur de cette si complexe forêt de mots.
- essayer de débroussailler le terrain sans toutefois se prétendre capable d'un jour « mettre le mystère knock-out » (pour reprendre à notre compte l'amusante expression de Léo Malet).
- essayer de dire en quoi l'œuvre est faite et comment elle tient debout.
- déplier le texte d'une manière à peu près satisfaisante pour l'esprit.
- proposer une véritable étude des rails et des obsessions – mais aussi des correspondances et des jeux d'écho.
- fixer un cadre de travail
- rendre ce cadre de travail le plus souple possible pour que l'aventure puisse continuer et nourrir encore et toujours l'étude entreprise en tenant compte des œuvres qui suivront L'Acte inconnu ; c'est cette relative plasticité qui nous aura permis d'ajouter in extremis une sous-partie importante comme "Le Spictre du pire, de la mire et de Daniel Znyk" et d'enrichir ainsi la partie consacrée aux correspondances avec Shakespeare tout en rendant hommage à un très grand acteur, trop tôt disparu, qui fut l'un des piliers de la troupe de Novarina.
- proposer un tout premier bilan rhétorique en prenant dès maintenant un peu de recul par rapport à tout ce que Novarina a écrit jusqu'à présent, le travail pouvant être reconduit jusqu'à sa mort et complété par un autre si Dieu ne nous prête pas vie.
- proposer une sorte de présentation générale de l'œuvre de Valère Novarina, présentation dont notre espoir secret serait qu'elle débouche un jour sur l'équivalent d'un "Que sais-je ?" voire, dans le meilleur des cas, sur une sorte de guide comparé s'inspirant de celui que proposa François Bon[6] pour avancer dans la lecture des Cinq Livres.
- contribuer, par le biais d'un ouvrage de ce type (ou d'éventuelles collaborations, conférences ou interventions) à faire connaître ce théâtre dans les collèges et les lycées en donnant quelques points de repères rhétoriques aux professeurs de français désirant présenter à leurs élèves l'œuvre de Novarina – ceci dans l'espoir de donner envie à ces derniers de mieux comprendre ou de découvrir son travail et (pourquoi pas ?) de proposer à leur tour (en nous contredisant, en affinant notre propos, en développant certaines idées, en allant plus loin ou en procédant complètement différemment) de nouvelles approches (voire des dossiers, des commentaires de textes, des exposés, etc.).
- contribuer (à notre humble niveau) à combler une sorte de lacune universitaire tant il est vrai que si quelques mémoires de maîtrise ou de D.E.A. ont déjà été présentés, on recense encore très peu de thèses sur Valère Novarina (signalons toutefois les brillants travaux de Christine Ramat et d'Ilham Al-Hamdani).
- militer pour un théâtre lu seul (car en cela consiste notre approche, notre expérience et notre parti pris) – mais aussi, en passant, pour une remise à l'honneur du théâtre radiophonique (car, rappelons-le, c'est par ce médium-là que nous entrâmes en Novarinie).
- saluer universitairement (l'accompagnant comme les dauphins d'Arion ?) le travail d'un artiste dont beaucoup – le prouvent entre autres son entrée fracassante au répertoire de la Comédie Française en janvier 2006 et son passage remarqué dans la Cour d'Honneur du Festival d'Avignon en juillet 2007 – s'accordent à reconnaître l'importance considérable : c'est que (sans toutefois nous prendre pour Bakhtine ou



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

nous exclamer trivialement "C'est Lui !" ou encore "On le tient !"), nous voici peut-être en présence d'un nouveau Rabelais.

- toucher du doigt le mystère de cette œuvre-sphinx et faire nôtre le cri de guerre de l'auteur, à savoir « Ce dont on ne peut pas parler, c'est cela qu'il faut dire ».

Insistons-y : même si nous n'avons pas toutes les qualités requises pour effectuer ce travail d'Hercule, nous essaierons crânement d'étudier toutes les facettes de cette œuvre immense car nous considérons que le travail qui consiste à débroussailler le terrain, comme armé d'une machette à la Indiana Joyce (si l'on veut) constitue pour l'instant, universitairement parlant, la meilleure réponse à la question novarinienne. Un autre travail, celui de la digestion (autre grande aventure) s'accomplira plus tard – et commentateurs, glossateurs et exégètes actuels passeront alors sans doute pour de « sympathiques fumistes » (comme il est dit dans Dada) mais, de façon plus générale, il est vrai que si nous avions peur du ridicule, nous n'aurions pas choisi ce sujet...

Pourtant, un proverbe expressif le dit : quand on n'aime pas l'eau, on fait pas marin – et il est certain que nous ressentons une sorte de familiarité à l'endroit de toutes ces pièces et de ce théâtre-là ; c'est même essentiellement à ce titre, au nom de cette inexplicable familiarité, que nous avons eu l'envie d'entreprendre le travail titanesque consistant dans une étude rhétorique appliquée à une prose aussi déroutante. En effet, il ne saurait ici être question de produire une espèce d'exercice d'admiration, d'ode ou de chant d'amour pour une œuvre (ce qui serait peut-être ridicule, un peu vain et en tout cas parfaitement non validable par l'institution), notre but étant plutôt de proposer *in fine* un travail universitaire de qualité et le plus objectif possible. Pour l'anecdote et ne rien cacher, nous nous permettrons d'ajouter que la prise de conscience de la familiarité en question et de l'importance que la "Novarinie" allait prendre dans notre vie s'effectua très brusquement, comme une véritable révélation, à l'occasion de l'écoute sidérée de *L'Inquiétude,* et de la voix d'André Marcon, sur un banal transistor, il y a quelques années...

Quant à la rigueur scientifique préconisée dans la Charte des Thèses, nous avons essayé d'y tendre le plus possible (ceci au niveau de notre démarche et de notre sérieux) mais nous réclamer absolument de la Science serait l'insulter et faire injure aux vrais scientifiques. Disons plus humblement que cette thèse pourrait devenir un début de débat, de réflexion, un essai de lecture, une manœuvre d'approche, un dictionnaire d'esquisses et fonctionner (pourquoi pas ?) comme une sorte de vivier de travaux (thèses, articles ou essais) à venir. Plus métaphoriquement, nous sommes donc peut-être, avec cette thèse, en présence d'un arbuste certes encore frêle et malingre, mais attendant patiemment de grandir et que lui poussent de nouvelles branches...

Redisons-le sans toutefois vouloir en cela nous donner trop d'importance, notre désir profond de travailler sur une œuvre aussi singulière pose finalement le problème de la pertinence (ou pas) de produire une thèse de facture ultra-classique, hyper-conventionnelle : devrions-nous produire une étude strictement (tristement ?) objective ou proposer une étude parfois un peu artiste, faire part de nos impressions et de nos intuitions et y aller, enfin, de quelques projections personnelles ? De toute façon et à en croire Clément Rosset, un des plus fervents admirateurs de Valère Novarina, il ne saurait y avoir de délire interprétatif dans la mesure ou toute interprétation est déjà, en soi, une forme de délire – avouons-le : c'est là une forme de caution qui nous rassure un peu.

Quoi qu'il en soit, nous essaierons de toujours nous situer dans une sorte de juste milieu : certes et par respect pour l'auteur et pour l'institution, nous tâcherons de nous montrer précis et rigoureux mais il nous semble qu'il serait peut-être un peu dommage de



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

ne pas, par moments, laisser libre cours à une certaine subjectivité et à ce que d'aucuns nomment poétiquement l'imparfait du subjectif car cela pourrait contribuer à apporter de nouveaux éclairages – ceci afin de tenter d'approcher une œuvre parfois (?) pleine d'une inquiétante étrangeté. A la chasse au Snark, donc ! Nous attraperons peut-être un Boujeun…



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

# Première partie : Invention verbale et musicalité : mot, figures, phrase et rythme

## I. Jouer et être joué

### 1. Le danger d'un monstrueux contresens

« Pas de jeu avec les mots, jamais. C'est nous qui sommes leur jeu ». Ainsi s'exprime Novarina à la page 54 de *Pendant la matière*. Dans un autre recueil, celui-ci composé d'articles consacrés à l'auteur, ce dernier nous est présenté comme « celui qui signe les livres mais les écrit à peine »[7].

On aura compris la raison profonde de cette sous-partie/prologue : c'est qu'un terrible doute nous assaille : n'allons-nous pas commettre, en proposant cette étude, un contresens monstrueux ? Dans une démarche artistique qu'il faudrait rapprocher de la tradition taoïste et du Zen, Novarina semble en effet posséder une sorte d'art du vide en soi qui le rendrait capable de faire de la place pour les mots et de devenir pour eux une sorte de terrain de jeu voire de se faire salle de squatch, corbeille de loto et/ou champ de bataille (comme dans *La Lutte des morts*), un peu comme s'il avait la faculté quasi-magique[8] de les laisser parler et s'expliquer entre eux. Ailleurs, dans *Pendant la matière* (p. 124), il sera même préconisé une « défaite de soi » qui ferait presque de l'œuvre une création autogène, procédant d'elle-même et s'écrivant toute seule.

En définitive, ce sont donc plutôt les mots qui modèlent le livre que l'artiste lui-même. Au lieu de structurer une œuvre à partir de mots choisis, il s'agit pour ce dernier de les laisser passer, « de se retirer et de laisser parler notre langue » (P.M., p. 124), pour que le miracle ait lieu. Ici pourtant, et un peu comme chez Beckett, dans *L'innommable* notamment, le passeur de parole – éventuellement représenté par celui qui dit "je" – pourra s'étonner, s'offusquer ou se plaindre de son état. Quant à Robert Pinget, il posait le problème un peu autrement – mais la question était au fond la même – à travers le personnage de Monsieur Songe, ce dernier écrivant dans son journal : « Savoir qui prend ces notes ».

Le sacrifice comique, ce serait donc cela : accepter de n'être pour rien dans le phénomène de l'écriture, juste un passeur, un tube, un tuyau. Pour la figure, même violence : elle apparaît sur le papier comme la tête de Van Gogh fondant sur Artaud dans *Le suicidé de la société*. Ici, on est bien loin de la Muse visitant le poète mais le résultat est le même : le poème s'écrit. « C'était vraiment très fort / Je devais dire oui / Pourtant j'me demande encore / C'qui m'a pris »: ce mystérieux quatrain du chanteur-poète Charlélie Couture semble à sa jolie manière nous renseigner sur le sens véritable du « sacrifice comique » tel

[7] Pierre Vilar, « Babil et Bibal », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, José Corti, op. cit., p. 32.

[8] Un certain chamanisme n'étant ici pas loin : son ami Serge Pey, spécialiste en la matière, pourrait sans doute nous le confirmer.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

que le conçoit Novarina : il n'y a pas à discuter, c'est plus fort que soi : il faut se jeter à l'eau (voire « nager la page ») et ne pas se poser de questions.

Quant au mot lui-même, s'est-il auto-formé sans nous ? Qu'est-ce donc qui présida à sa naissance ? En quoi consiste son autonomie ? De quelle alchimie est-il le fruit ? Quelle opération le fit apparaître ? « D'où vient qu'on parle ? Que la viande s'exprime ? » Nathalie Sarraute fut-elle visionnaire en écrivant *Ouvrez* avant de s'éteindre ? La seule question qui se pose à nous est en fait la suivante : étant donné l'endroit d'où nous parlons, l'Université Française et L'Europe désorientée dans le sens que dit l'auteur (« sans Orient »), sommes-nous capables de prendre tout ceci au sérieux ?

## 2. Gare à la grille

Devant de telles théories, de telles affirmations, quelle posture adopter ? Comment recevoir cela et surtout en parler dans le cadre d'une thèse à laquelle nous souhaiterions conférer tout de même un air respectable (c'est à dire résolument non-poétique) dans le but avoué de décrocher un ultime diplôme qui enrichira prestigieusement, citons ici Verheggen, notre « ridiculum vitae » ?

Toujours par verheggenienne plaisanterie, nous pourrions ajouter que si c'était vrai, si Novarina disait vrai, ce serait bel et bien la mort pure et simple de la critique universitaire ; or il semblerait que l'auteur du *Théâtre des paroles* soit finalement aussi joueur que joué et qu'il y ait peut-être même parfois un peu de pensée chez lui – « notre présence dans la parole » (P.M., p. 74) –, un certain recul (visible notamment dans ses interviews), bref toute une réflexion érudite et théorique par rapport à toutes ces questions.

Au fond, si cette dualité joueur/joué (voire joueur/jouet), déplorée en partie par l'auteur (qui va jusqu'à se traiter d'escroc dans la revue *Java*) n'existait pas du tout et que l'auteur soit en effet complètement vide, plaquer la grille habituelle (linguistique, structuraliste) resterait possible – et peut-être même, en partie, par un ordinateur.

Admettons en effet que l'écrivain-tuyau ne comprend strictement rien à ce qu'il écrit, joué qu'il est par les mots qui n'en font qu'à leur tête (agi, marionnettisé par eux), cela ne change rien ; le problème reste entier : les livres sont là et les figures, étudiables.

On voit ici en quoi pourrait consister la balourdise d'un étudiant en Lettres brûlant d'aller chercher la Grille (mot rappelant Grillus et son groin), ne jurant que par elle et incapable de concevoir qu'il puisse exister d'autres techniques d'approche. Or, ici, la seule approche possible est celle du jeu : jeu de l'acteur bien sûr mais peut-être aussi jeu du lecteur s'amusant à essayer de comprendre ce qu'il sait qu'il ne comprendra jamais et ce quelque effort qu'il fasse. L'autre approche, éventuellement ludique (mais, semble-t-il : pas toujours), c'est de fonctionner novariniennement en essayant de parler de ce qu'on ne peut pas dire.

## 3. Gare à la glose de glas

### 3.1. Les Brigades rhétoriques

Dans *La Scène*, Novarina invente les « Brigades grammaticales » que l'on suppose répressives et par trop normatives (tâchons de n'en pas faire partie). Or, ces terribles Brigades nous paraissent faire écho aux « Sorbonnicols » moqués par Rabelais, la Sorbonne fonctionnant chez ce dernier (un peu à l'image des Docteurs novariniens) comme



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

une métaphore de la prétention au savoir voire de la cuistre-sirerie qui caractérise de fait certains « doctusses » pleins d'assurance, de morgue et de fatuité.

On aura compris notre position et le sens de cette sous-partie ; c'est qu'il est fort délicat de proposer une thèse sur un auteur vivant : en somme, l'on est un peu gêné aux entournures : entre le fan transi et l'étudiant-chercheur, ne s'agirait-il pas de choisir son camp ? La chose est-elle possible ? Alors que nous lui faisions part de ce problème et de notre embarras (pourquoi ne pas raconter cette amusante anecdote ?), l'auteur eut d'ailleurs une réaction malicieuse qui rejoint l'humour noir dont il sait faire montre dans ses pièces ; la phrase en question nous glaça tout d'abord pour finalement nous faire rire et quelques mois plus tard, nous songeâmes même à en faire notre unique exergue : « ça serait plus simple si j'étais mort. » (Novarina ; apocryphe). Outre que cette mort serait une très grande perte pour la littérature, il se trouve que l'homme est en gros plutôt sympathique et c'est aussi pour cette raison, un peu affective donc, que nous nous refusons à jouer complètement le jeu de la grille rhétorique.

Bref, il ne saurait être question pour nous de jouer les idiots universitaires en appliquant de façon bornée des règles qui, de toute façon, ne s'imposeraient pas, et sans tenir aucun compte de ce qu'il y a de l'autre côté des phrases et du miroir, ni de la sensibilité (que nous croyons très grande) de l'artiste étudié. Ce sont là méthodes de brute : il nous faut plutôt tenir compte du fait que nous sommes en présence d'un art véritable qu'il serait absurde d'approcher avec des outils strictement techniques – il s'agit peut-être aussi d'entrer un peu dans la logique de l'auteur et de se mettre au diapason de son humour si particulier.

En somme, notre but n'est pas de déchiqueter l'œuvre comme ferait un chacal mais bien de proposer un panorama relativement objectif de celle-ci en essayant de prendre un maximum de recul par rapport à toutes les pièces écrites jusqu'à présent. Bref, assurons l'auteur (cette partie lui étant bien sûr dédiée, adressée) que nous ne ferons jamais partie des «Brigades grammaticales » (cf. *La Scène*) ni même des "Brigades rhétoriques", contrairement à ce que notre sous-titre pourrait laisser penser.

### 3.2. Queneau à la rescousse

Refusons donc le mortifère d'une grille dénuée d'humour et redisons notre désir de nous placer sous le parrainage symbolique et un peu pataphysique d'un prestigieux maître es-lettres étudié à travers son alter-ego irlandais et féminin (Sally Mara), ceci dans le cadre d'un travail universitaire antérieur. Queneau, en effet, était aussi, on l'oublie trop souvent, un essayiste et un théoricien et on pourrait même estimer qu'il y a du Roland Barthes en lui. Quant à ses *Exercices de style*, ce n'est pas autre chose qu' un *Gradus* par l'exemple. Très naturellement, il y associe humour et rhétorique et on ne s'est peut-être pas assez rendu compte de l'importance historique d'un tel rapprochement : s'il s'impose, c'est pour des raisons profondes et encore difficiles à analyser à cause d'un certain manque de recul. Néanmoins, proposons tout de même ceci : savoir ce qui se passe dans la phrase et savoir nommer les figures est pour Queneau synonyme d'euphorie ; progresser dans notre connaissance de la rhétorique, c'est presque avancer dans notre compréhension de l'humain, la langue et les mots nous constituant d'une façon quasi-physique. Cette double avancée doit se faire dans la joie –sinon, cela ne fonctionne pas.

Ce qu'il faut, c'est aussi se livrer à un examen minutieux du matériau (comme le préconisait Poe dans ses *Marginalia*), quitte à inventer de nouvelles approches et de nouveaux outils s'il s'avère que le matériau en question n'entre pas dans les catégories habituelles.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

C'est encore le caractère concret, rhétorique et vivant de son approche du langage que nous retiendrons de l'auteur des *Exercices de style* : de façon parfaitement assumée, revendiquée, universitaire enfin, ce sourire à la Queneau jouera pour nous un rôle précieux de garde-fou et visera à signifier combien serait absurde, déplacée, une étude qui se prendrait trop au sérieux. Notre but n'est pourtant point de pousser un cri de guerre inspiré de ceux du Gloupier (quelque chose qui ressemblerait à : foin des raides théoriciens, des redondants rhétoriqueurs et des rhéteurs rhétoriquants et urtiquants !) mais, plus universitairement, de proposer, sous la forme d'un joyeux défilé de figures, une thèse tout à la fois méthodique et rabelaisiennement carnavalesque.

## 4. Cartographie du novarinien

En convoquant Queneau, nous avons parlé de l'attitude générale qu'il nous paraissait convenir d'adopter mais revenons donc un peu sur la méthode que nous avons choisie pour aborder le continent Novarina. Montrant le plan de notre travail à Marion Chénetier, celle-ci eut la gentillesse de nous signifier qu'elle voyait notre projet comme une tentative (*dixit*) de « délimiter les contours de l'imaginaire novarinien » : c'est exactement de cela qu'il s'agit. L'expression « délimiter les contours » aura même pu (d'où cette partie liminaire) nous faire hésiter quant au choix du titre ; en effet, "Cartographie du novarinien " aurait pu donner une assez bonne idée de l'objectif que nous nous fixons mais il ne mettait pas en avant les notions de comique, de sacrifice comique et de rhétorique.

En admettant que la Novarinie soit vraiment un pays, nous en explorerons donc ici les régions et aurons un fonctionnement de cartographe : face à l'œuvre complexe de ce brouilleur de cartes, nous tâcherons d'en dresser une – l'écueil étant de mettre l'œuvre en cartes, dans des cases, en salissant sa beauté. Autrement dit : notre travail ne rejoindra pas celui d'un traducteur laborieux (ou d'un commentateur qui énoncerait crânement "cela veut dire ceci" et "ceci veut dire cela" mais d'un qui lancerait mitraillettiquement "Là, il va là !", "Là, il va là !", "Là, il va là !" – précisons : "Là, il explore cette zone-là", "Là, il s'inscrit manifestement dans cette filiation-là", "Là, on voit bien qu'il a lu X", "Là, il utilise tel type de rhétorique", "Là, il nous entraîne dans telle dimension", etc.

Pour filer la métaphore géographique, il s'agira, pour le lecteur, de considérer un peu comme des îles chacune de nos sous-parties, certaines d'icelles îles faisant l'objet d'escales (à cause de notre incapacité à nous y attarder plus longtemps) et d'autres nécessitant une plus longue exploration. Nous espérons aussi qu'une véritable cartographie du novarinien soit un jour dressée : on y recenserait des pays michaldiens (Grognistan), des régions et des villes réelles (Annemasse, Saint Etienne) ou imaginaires (Blatigny-Olida), des noms de rues farfelues, des stades, des hôpitaux, des usines, des garages, des stations-service (Bidon), des stations de métro (Station Dunlop), bref tout un monde grouillant de vie, d'humour et de fantaisie, rappelant certains tableaux de Dubuffet (et qu'il serait passionnant d'étudier de plus près). Pour l'instant, agrippons-nous donc aux mots comme à des bouées afin que la traversée puisse vraiment commencer...

# II. Le mot comme pâte à modeler

## 1. Le mot-valise



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 1.1. Le Docteur Moreau

Après cette trop longue entrée en matière, nous dirons sobrement qu'il existe à notre avis une véritable tradition littéraire de l'invention de mots dans laquelle il semble que s'inscrive notre écrivain parlé. Ainsi, certains procédés, permettant d'en obtenir (recensés notamment dans le *Gradus* ou par Queneau dans ses *Exercices de style*) sont utilisés par le dramaturge, à commencer par le mot-valise. Renvoyons au *Bardadrac* de Gérard Genette[9] où ce dernier analyse ce qu'il nomme mot-chimère (en proposant à son tour « Ovnibulé », « Starchitecte », « Proustituée », « Anarchiviste », « Néfastidieux », « Léninifiant », « Jocastre » ou « Salamandragore ») ; ce qui ressort de cette approche, c'est que le mot-valise a presque toujours un sens, souvent ironique (Genette proposant même une sorte de mini-dictionnaire où figurent des définitions). Or, Novarina procède très différemment, ne serait-ce que parce qu'il intègre ces mots à des pièces – mais ce n'est pas la seule différence à noter...

Contrairement au cas particulier de « l'adultérieurement » du *Soulier* qui était tout à fait pensé et même plein de sous-entendus (citons encore le « nauséabondance » d'Audiberti, le « mirabuler » de Céline, les « phallucinations » de Queneau et les « suppliciations » d'Artaud), on peut en effet considérer que l'auteur étudié ne se pose jamais vraiment la question du mot-valise dans la mesure où, chez lui (qui, comme on vient de le voir, se dit parlé, traversé par la parole, etc.), ce n'est pas forcément la réflexion formelle et intellectuelle qui préside à l'écriture. C'est ce qui rend ce qui va suivre, convenons-en, quelque peu ridicule – insistons-y : nous avons même conscience de n'être pas très loin d'un contresens fondamental.

Quoi qu'il en soit, tel Jérome Bosch créant des monstres par association, Novarina semble, dans toutes ses pièces, secréter mille mots-valise tous plus originaux les uns que les autres, le plus troublant étant peut-être l'« omnimal » qu'on croise notamment dans *L'Origine rouge* et qui confond en un mot l'homme et l'animal, tout comme le fit, sur son île, un certain Docteur Moreau (détail étrange : on croise un personnage nommé « Docteur Moreau à la page 253 du *Discours aux animaux*). Quoi qu'il en soit, il semble que Jean-Patrice Courtois aille dans le sens de nos remarques puisqu'il écrit dans un article :

***S'il fabrique des monstres, c'est avec ce qu'il a […] : médicinin, mensurer, musculassier. Le mot n'existe pas mais tout nous est familier […] : par exemple médecin et médicinal se font médicinin […] toujours la greffe barbare résulte d'une manipulation experte quand il ne s'agit pas même de barbarisme autogreffe (mesurer/mensuration/mensurer).***[10]

A notre tour, constatons ceci : la différence, de taille, entre Novarina et un movaliseur de talent comme le traducteur français de Roald Dahl (cf. « énergugusse, tourbivoltant, carapartir, dévorastateur, carapatate, prestopiter, mirabuleuse, immondissure, execrasseux ») dans *Le bon gros géant*[11], c'est que, très souvent, les néologismes novariniens ne veulent strictement rien dire. Pourtant, crânement, nous nous risquerons tout de même (« Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire ») à ausculter tous ces mots pour voir comme ils sont faits.

9 Gérard Genette, *Bardadrac*, Fictions & Cie, entrée « Mots chimères », Mesnil-sur-l'Estrée, Editions du Seuil, 2006.

10 ***Jean-Patrice Courtois, « Travailler le vide », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 143.***

11 Correspondance inattendue (cet ouvrage étant disponible dans la collection Folio-Jeunesse) mais se justifiant par la très grande part d'enfance également contenue dans la proposition novarinienne.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

## 1.2. La Lutte des monstres

Dans *l a Lutte des morts* (des morts ? des mots ? des monstres ?), commençons par noter « sarbaque » (p. 413), compromis entre barbaque et sarbacane mais pouvant aussi être vu comme apocopant sarbacane; « poubulbes » (p. 416), mélange de bulbes et de poubelles ; « soudoyen » (p. 380), mêlant doyen et soudoyer ; « rempiécé » (p. 461), croisant intelligemment rapiécé et remplacé et « Pôlôchôneries » (p. 358), reliant polochon et cochonneries.

Toujours dans *La Lutte des morts* et à partir du mot infirme (à moins qu'il ne s'agisse du mot infirmière), on formera « infirmatrice » (p. 407) et « Infirmaliçon » (p. 504) qui contient aussi limaçon, les « infermières » (p. 401) étant peut-être des infirmières exerçant à la campagne. De même, rideau se verra rapproché d'idéaux et on obtiendra « ridéaux » (p. 474), ceci par opposition aux moins poétiques « rrideux » (p. 376) qui s'apparentent un peu à des rideaux hideux. Autres exemples : flotte (voire fiotte) est mélangé à salsifis et cela débouche sur « salsifiotte » (p. 432) ; « bouif » (mot déjà novarinien) à jouissance et cela donne « Bouissance » (p. 358), etc.

Bref, on le constate, la néologie novarinienne est une machine implacable (voire, plus trivialement : une affaire qui tourne). C'est qu'il y a aussi des verbes-valise ; ainsi, « s'enrhumecter » (p. 500) mélange sans doute s'enrhumer et humecter ; « s'appopiner » (p. 403) : copiner et s'acoquiner ; « s'épanchever » (p. 380) : s'épancher et achever ; « métronomiquer » (p. 440) : métronome et communiquer ; « assassaigner » (p. 495) : saigner et assassiner ; « affectuer » (p. 378) : affect et effectuer. Dans « trhâtrêre » (p. 422) enfin, il y a comme un théâtre volcanique (cf. cratères) qui semble gronder, ce que rendrait bien l'exclamatif et expressif « Trhâtrêre ! »

En fait, on n'ose pas trop interpréter – sinon, on dirait voir des jeux ludico-sexuels dans « Pôlôchôneries », des assassinats particulièrement sanglants dans « assassaignages » (qu'on pourrait faire dériver d'« assassaigner »), un vieux maffieux dans « soudoyen », une infirmière préposée à l'accueil (et à l'information) dans « infirmatrice », un cercueil très creux qui accueille une craie (ayant fonction de clef pour entrer dans la mort ?) dans l'inquiétant « crécleuil » (p. 345), etc, etc.

## 1.3. Fidélité à la figure

Dans *Le Babil des classes dangereuses*, signalons « tapajous » (p. 230) – qui pourrait évoquer des sapajous tapajeurs et tapoteurs de joues – et « patatrafe » (p. 311) qui suggère peut-être la chute (Patatras !) d'un paragraphe. Dans *Le Drame de la vie*, on ira au « systématographe » (p. 126), on croisera une sorte de diabétique hébété (cf. « Hébétique » à la page 119), des carnassiers sarcastiques (cf. les « Jeunes Sarcassiers » de la page 291), un mathématicien martyr (cf. « Marthymaticier », à la page 280), des « Orifesses» – croisement improbable de fesses et d'oriflammes (à la page 94) – et un dénommé « Jean Anquille » mélant anguille et jonquille ; le polochon y sera pâlichon dans « Polichon » (p. 214) et la cage : « voracique » (p. 204). Associés, docteurs et doute donnent « douteurs » (p. 176) tandis que l'adjectif « infexe » dans « bouillie infexe » (B.C.D., p. 216) mêle infect et infection, ceci en tenant compte de la prononciation phonétique (cf. « infexion »). Quant à « Chamorcine » (D.V., p. 267), il semble jumeler par un même mot les villes de Morzine et de Chamonix.

Bref, on l'aura compris : lorsque Novarina utilise une figure, il ne la laisse jamais tomber et s'il a moins recours au mot-valise dans les pièces qui suivent *La Lutte des morts*, il s'en servira tout de même encore de temps en temps ; dans *Falstafe* par exemple



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

avec narcotique et acolyte dont l'association plus ou moins consciente pourrait expliquer l'apparition de « narcolyte » (p. 570) ; dans *Le Discours aux animaux*, on aura Spartacus et stratagème qui, associés, semblent donner « Spartagème » (*idem* pour millions et myriades qui donnent « myrions »), et on trouvera d'autres néologismes de ce type dans les œuvres suivantes :

- Dans *La Chair de l'homme* : phrase + France = « phransse » (p. 430) ; pluriel (ou pluralité) + multitude = « pluritude » (p. 501) ; labour + laborieux = « Monsieur Labourieux » (p. 373), dépité + hôpital = « dépîtal » (p. 412), orifice + officier = « orificier » (p. 420), bidule + bulbe = « Budulbe » (p. 304), rétroactif + rébarbatif = « rétrobarbatif » (p. 58), narcose + arôme = « narcôme » (p. 58), répétition (/ répétiteur) + visiteur (/visitation) = « répétivisitateur » (p. 331).
- Dans *Je suis* : parallélogramme + perplexe = « Parallélоperplexe » (p. 52) ; répondre + pendaison = « répondaison » (p. 35) ; humilité + solitude = « humilitude » (p. 118), oui + bigre = « ouigre » (p. 33), abonder = lancer (/balancer) = « abondalançais » (p. 47).
- Dans *Vous qui habitez le temps* : détaler + bagagiste = « Détalagiste » (p. 44) ; Myrmidons(/myriades) + milliards = « mirmidilliards » (p. 65) ; déperdition + percussion = « dépercussion » (p. 73), circulation + orateur (ou « t'auras tort ») = « circulatorateur » (p. 40), Hurlu (/hurler) + Lucienne= « Hurlucienne » (V.Q., p. 67).
- Dans *Le Théâtre des paroles* : chirurgien + chier = « chirurchier » (D.D.L.F., p. 35) ; inanimé + aimer = « inanaimé » (D.D.L.F., p. 35) ; aérer + éviter = « aéviter » (D.D.L.F., p. 60) ; affabuler + fabuleuse = affabuleuse (D.D.L.F., p. 30) ; algèbre + sclérosés (ou nécrosés) = « algébrosées » (P.L.F., p. 139) ; phallus + hallucination = « phallucinateurs » (P.L.F., p. 140), vélocipédiste + parleur = « vélociparleur » (P.L.F., p. 146).
- Dans *Le Jardin de reconnaissance* : bourriques + louve (ou plutôt « Louvres ») = « Boriqualouvres (p. 69) ; transi (ou transiter) + hyppopotame = « transipotame » (p. 100) ; catafalque + fendre = « catafandre » (p. 15) ; obstruer (obstruction ou obstétrique) + dénués = « obstrinuer » (p. 22)..
- Dans *L'Opérette imaginaire* : désespoir + espace = « désespace » (p. 155) ; fusiller + pétitionner = « Fusitionnez » (p. 38) ; Peuple + cétacés (voire cucurbitacé) = « Peuploditacés » (p. 36) ; dormir + « Miam » (voire miasmes) = « dormiâmes » (p. 49) ; canal + oléoduc = « canaloduc » (p. 72).
- Dans *L'Origine rouge* : thuriféraire + téléphérique = « thurifférique » (p. 37) ; moteur + locomotion = « locomoteur » (p. 194) ; Chronos + chenille = « chronille » (p. 92)
- Dans *La Scène* : disparaître (voire « dispatcher ») + s'éparpiller = « disparpillez-vous ! » (p. 100), Confiture (ou Confiteor) + Conforama = « Confitorama » (p. 17).
- Dans *L'Acte inconnu* : balayé + assommé = « balassommé » (p. 21) ; vapeur + porosité = « vaporosité » (p. 33) ; microprocesseur + promulguer = « micropromulguer » (p. 97) ; déshumanisé + humanité = « Déshumanité » (p. 26) ; adhérance + abération = « adhération » (p. 57) ; coutûme + contumace : « coutumasse » (p. 73).

Dans cette dernière pièce, outre « Yoryk » – dont l'orthographe est anormale et qu'on pourrait voir comme un mot-valise (on dira plus tard en quoi) –, on a même le cas d'un mot-valise suggéré dans la phrase « J'aime mon fils, il est né d'mon orifice » – soit : « orifils ». Cette fidélité à la figure ne concerne pas que celle-là ; toutes seront peu ou prou reconduites et feront retour ça et là, ne rien laisser tomber étant un des aspects fondamentaux du fonctionnement de l'écrivain – sans parler de movalisations proprement dites, on a même



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

des néologismes dans *L'Envers de l'esprit* (« désidoliser », « désagir », « hyperliturgie » et « vraisemblablerie »).

### 1.4. Mots en contenant plusieurs

Il y a dans le cas que nous allons évoquer une véritable spécificité novarinienne ; car, si le mot-valise se forme en général à partir de deux termes, il semble que chez lui, ce ne soit pas toujours si évident. Il faut l'indiquer pour « Colomnosse » (cf. colosse, colonne, molosse voire nonosse), « orificiel » (cf. orifice, officiel et/ou artificiel), « Règlemensonge » (cf. règle/ règlement, songe et mensonge) et « mathermaticiers » (cf. thermes, maths et matrice) et on le verra pour « polichiers » (cf. chier, police et Polichinelle) mais ce ne sont pas les seuls exemples possibles – le problème posé par notre « décorpage » systématique étant bien sûr (nous en sommes conscients) une certaine subjectivité, la méthode utilisée étant un peu, dans le principe, celle de Lucas décortiquant le mot « passionnément » ou de Brisset s'interrogeant sur nos origines en questionnant le français – mais on sait que Derrida, dans son rapport au mot (inventé ou pas), avait parfois un fonctionnement similaire.

Ainsi, dans l'adjectif « déguinglandé » (B.C.D., p. 189), dégingandé, glande et déglingue nous semblent s'être donné rendez-vous. Dans « purigouinnant » (L.M., p. 345), il y a comme une purée de pingouins couinants et le vocable « Saporléomarde » (D.V., p. 216) nous paraît contenir un sapeur, un porc et un léopard à la moutarde tandis qu'Olivier Dubouclez [12]voit dans « Sapoléon » (mot assez proche) l'alliance, peut-être oxymorique, de *Sapiens* et de Napoléon. Quant aux « cyclomoteurs ébybrachécénéticiens » (D.V., p. 49), seraient-ils enfourchées par d'hybrides généticiens ayant des branchies sur les bras à cause d'une expérience qui aurait mal tourné ?

« Charbandonnons » (D.V., p. 89) semble, lui, contenir charbon, arbre et abandon voire abandonner mais il s'agit peut-être aussi d'en finir avec un chambardement qui n'annonce rien de bon – que du chardon et du charbon. Dans « circonfié » (D.V., p. 97), on entend circonférence, fier ; confier, circonflexe, circonstancié voire circonfession (cf. Derrida) et dans « combination » (D.V., p. 176), on entend combinaison, combine et machination.

De même, il semble qu'on se répande en rires dans « répandrirent » (C. H., p. 267), qu'un laboureur copulant manipule un trou dans « troupulateur » (C.H., p. 263) ou qu'un ingénieur niais s'ingénie à nier qu'il nie : c'est l'» ingéniaiseur » de la page 330 (*in* C.H.). Quant au « phosphagiste », c'est peut-être un chauffagiste phosphorophage (cf. C.H., p. 309). Dans « potaufière » (C.H., p. 34), on entend certes poteau et fière mais peut-être aussi pot au feu et montgolfière ; dans « opioptiminiatiseur » (C.H., p. 330), on entend opium, optimiste, miniature et magnétiseur tandis que « dodélurgie » (J.S., p. 108) réunit sidérurgie, dodé de dodéca et douleur de l'urgence. Savant, ça va, avanie, abominable, domino, lavabo, minauder, douleur et luire s'entendent dans « s'avabominodoluit » (V.Q., p. 30) . Les mots décédés, cédille et culture s'associent pour former « décédiculture » dans *l e Jardin de reconnaissance* (p. 16). Dans *L'Opérette imaginaire* (p. 26), on croise un comanche du dimanche portant une sacoche : c'est Jean Sacomanche – "à bien faire" se présentant comme une suite logique (à moins que Jean soit sec aux manches). Dans « Jocassier » (J.R., p. 31) se trouve un joker carnassier jacassant avec Jocaste et le chanteur Chlodoacre (J.R., p. 60) est comme un clodo issu d'un cloaque mais qu'on passe au chlore et qui se met à chanter.

Des pièces encore plus récentes seront également concernées, et notamment *L'Acte inconnu* avec les mots suivants : « dodéclamunitaire » (p. 26) où l'on entend

[12] Olivier Dubouclez, *Valère Novarina, la physique du Drame*, Les Presses du réel, Dijon-Quetigny, 3ième trimestre 2005, p. 78.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

dodécaphonique, démuni, unitaire et déclamer ; « Docteur Violasson » (p. 49) : viole, violent, violet/violassé, viol, assez, lasso, mollasson ; « cadavrasser » (p. 122) : cada/cadavre, assez, crevasser, rêvasser ; « balbuciniades » (p. 163) : balbutier, ratiocination, charabia, arlequinade ; « babolage » : babil, babiole, bavardage, bamboche, bamboula, carrelage, carambolage ; « rectantituduludinaire » : rectangulaire, tubulaire, tubulure, rectitude, valétudinaire ; « visiportions » : visibles, Wisigotts, portions ; « sociétototologue » (p. 112) : société, logos, Toto, tautologie ; « télélévilibilisèrent » (p. 42) : visibilité, immobilisé, vil, ville, visière, lisière, l'Isère, ibid, télévisé. Quant à « Jean-François Gigodet » (p. 174), c'est un gigot qui gigote et qui boit des godets.

Un mot, enfin, annoncera parfaitement la partie qui va suivre : c'est, dans *La Scène* (p. 102) « Eurobysnessland » qui dit clairement le but de grosses machines comme Euro Disney et Disney Land, à savoir : faire du « bysness », vocable réécrit à la façon de Queneau (à moins qu'il ne s'agisse d'une nouveau mot-valise mélant business et Disney, le y ayant été conservé).

### 1.5. Un renforcement du sens

Cas signalé ci-avant, le verbe « s'enrhumecter » semble suggérer l'humidification d'un nez qui coule, phénomène courant lorsqu'on est enrhumé. De même quand on s'acoquine avec quelqu'un, c'est que celui-ci devient comme un copain pour vous – d'où la pertinence du verbe « s'appopiner » (plutôt formé à partir de copine et de copiner). « Durection » (L.M., p. 522), lui, se présente comme une érection bien dure qui nous indique impérieusement une sorte de direction, une espèce de marche à suivre. Le « troulabourateur » de *l 'Atelier volant* (p. 138) évoque peut-être les trous causés par le labour d'un laboureur-troubadour ressemblant un peu à l'auteur creusant son sillon dans l'histoire de la littérature.

Formé sans doute à partir de l'anglais – parfois plus (u)percutant que le français – « hupercuter » (D.A., p. 95) permet de renforcer le sens du verbe frapper tandis que « [balassommer] » (A.I., p. 21) suggère un assommement suivi juste après d'un balayage des miettes qui restent. Evoqués précédemment, les « myrions» et les « mirmidilliards » s'appliquent peut-être à un chiffre astronomique (cf. myriades de millions et myriades de milliards). Appliquée à « tronche », l'association scarifiée/sarcophage semble déboucher sur « sarcophiée ». « L'avanir » (B.C.D., p. 317), qui conjugue avenir et avanie, n'annonce pas des lendemains qui chantent ; autres visions fort sombres : celui d'un sépulcre qui semble renforcé par la notion de crépuscule (poulpe et pouacre n'étant pas loin) présente dans l'inquiétant « Crépoulcre » (L.M., p. 372) et d'un bouquet de mini-cerceuils ceuillis à l'occasion d'une ceuillette à caractère morbide dans « Cercuyettons ». Quant au « catafond », qui confond fond et catacombes (L.M., p. 524), c'est sans doute un endroit caverneux où Lazare touche le fond.

Autres vocables morbides : une fois l'« assassaignage » accompli (le sang de Polonius ayant « tâché les rrideux », etc.) vient le problème assez novarinien du corps qui va rester ; le « décorpage » (L.M., 371), qui suggère le découpage d'un corps, se présente comme un début de solution. Pourront toutefois revenir nous hanter nos « antédécesseurs défunts » (D.A., p. 239), qui sont par le fait les décédés qui nous précèdent, c'est à dire des « prédécédants » (D.A., p. 128) voire des « prédécédés » (D.A., p. 53) ou des « prédécessants » (D. A., p. 163) qui sont peut-être des prédécesseurs ayant cessé d'être. L'expression « langue matiernelle » (L.M., p. 342) rend encore plus concrète, charnelle, matérielle la langue maternelle ici associée au terreau natal voire au terroir des origines. Autre exemple : « nécropuscule » (C.H., p. 408) qui assombrit terriblement la nuit. Enfin, le « musculassier » pointé (voir plus haut) par Jean-Patrice Courtois renforce peut-être



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

musclé , musculeux en évoquant d'emblée des "muscles en acier". N'oublions pas le « brandi goulot des trougloutons » du *Monologue d'Adramelech* (nouvelle éd., p. 56) : serions-nous en présence d'archaïques troglodythes trop gloutons se remplissant la panse et buvant comme des trous ?

Il y a des cas où le sens du mot n'est pas renforcé mais reprécisé ; ainsi, le «vertébrinaire » (D.V., p. 125) se présente comme un vétérinaire spécialisé dans les vertèbres. De même, répondre très vite correspond peut-être au sens de « répondurger » (D.A., p. 27), un peu comme s'il urgeait de répondre. Quant à « solominitude » (O.R., p. 27), ne donnerait-il pas la mesure de la solitude immense d'un homme jouant en solo et se sentant minuscule face à l'immensité du monde ?

## 1.6. Présence de la Bible

Dans *Le Monologue d'Adramelech*, le nom biblique d'« Adramélech » semble faire l'objet de movalisations diverses et variées (également pointées par Eugène Nicole) : dans » Adraméon », il est peut-être associé à néon (voire à Memnon) ; dans « Adramélion », à lion (ou à améliore) ; dans « Aglabadon » à glas et à abandon, ballon, badaud ou cabanon ; et dans « Adramélon », à melon ou a caméléon, ce qui pourrait presque nous faire parodier Hugo pour affirmer : Déjà Adramélon perçait sous Adramalélech, tant le mot portait en lui de métamorphoses. Cela continue même dans *Le Drame de la vie* (p. 118) avec « Adramacarnacien » dans lequel « Adramélech » semble côtoyer des chiens carnassiers et/ou académiciens. Ajoutons pour finir que Jean-Claude Perrin – dans « Une voix entravail : Le monologue d'Adramélech » [13] dit voir un mot-valise dans « Ablibalech » : Adramélech + babil (avec anagramme babil/bliba) et lire dans « Adramélusse »[14] la « construction d'un effet d'assonance et de condensation : mél + redresse + du cul : mélusse » – dans un même ordre d'idée, le « Béhémoth du Belzébuth » du *Babil des classes dangereuses* (p. 211) contient peut-être la « Belle pute à zob » mentionnée peu après.

Autre cas de retravail à partir d'une figure biblique : le « reptat » du reptile pratiquant la reptation, dont Eve est la proie et qui subit des mues diverses dans *Le Monologue d'Adramelech* (nouvelle éd., p. 28) : « septat », « sextat », « reptant », « reptus ». Dans « Satandéol » (dont nous reparlerons), Dieu et Satan semblent ne faire qu'un et dans « sâtânapeuple » (O.I., p. 168), le diable est dans le peuple, se confond avec lui : c'est un satané peuple et peut-être même un peuple satanique, ingérable et dangereux. Quant à Crucifer (D.V., p. 271), c'est un inquiétant oxymot-valise mêlant Lucifer et Crucifix mais évoquant aussi la cruciverbie.

Autre cas étrange de mélange (*in La Scène*) à rapprocher du mot-valise : « R.N. 666 », où le fameux chiffre du Diable est rapproché du nom, ici francisé, d'une légendaire route américaine. Dans *L'Acte inconnu*, c'est un nouvel ange que l'on invente : « l'ange surexterminant » (p. 25). Dans « Théodrille » enfin, on fera de Dieu une sorte de drille sans doute joyeux (O.I., p. 69), on entendra peut-être toc dans « Alléluyoc » et on évoquera (A.I., p. 21) un « père célesto-terrestre » qui est un cas d'oxymot-composé. Autre possible mot-valise : « Josubabel » (C.H., p. 247).

En tant que dieu en bois, Moloch fera aussi retour sous la forme d'une station, la « station Molomoche » (D. V., p. 179), le mot rapprochant Moloch et moche, postérité qui prête à rire – quant à « trou d'bal » (*in* L.M.), l'apocope pourra évoquer Baal. Pour le mot-valise « labyramide » (B.C.D., p. 89), il semble associer labyrinthe et pyramide,

[13] Jean-Claude Perrin, « Une voix au travail », *La voix de Valère Novarina*, L'Harmattan, 2004, p. 94.

[14] *Ibid*, p. 91.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

un peu comme si l'Egypte était symbolisée par une pyramide enfermante et fonctionnant comme un labyrinthe dont dut sortir le peuple juif pour se diriger vers le Sinaï et la lumière divine ; dans ce néologisme, le « labial » n'est pas loin et avec lui, peut-être, le babil habile et séduisant des prêtres d'Horus et de Bastet – ailleurs, on évoquera un « blabil » (cf. blabla+babil) qualifié de « sanglant ». Pour « Sarcophrier » (L.M., p. 510), le mot semble contenir coffre, sarcophage et scaphandrier. Dans *L'Acte inconnu*, on inventera de nouvelles religions comme la « religion ibiturique », mot semblant contenir Igitur, biture, ibid, Ubu, ibis, ibiscus, ibérique, tellurique voire *urbi et orbi*.

Pendant que Jérémie gémit dans « jéhémissent », Jésus Christ, lui (« Jean des trous »), sera indirectement présent, on peut le penser, dans « Décapixion » (D.V., p. 238), supplice mêlant la décapitation et la crucifixion – *idem* pour « justifixion » (B.C.D., p. 181) où les notions de justice et de justification semblent cette fois associés à la Croix. Nonobstant, ces exemples ne sont pas tous probants et l'on extrapole sans doute beaucoup trop.

### 1.7. «Porc pigeon», «chien équestre» et «Carp'chien»

Pour dire la porosité du clivage homme/ bête, il y aura désormais la possibilité de se servir des vocables « amnimal » (D.A., p.317) et « amnimau » (D.A., p. 225) qui confèrent une sorte d'âme aux animaux ; dans « Aniamal », « aniâmla » et « aniamnimal » (D.A., p. 282), il semblerait qu'un animal nommé Annie ait même mal à l'âme ; quant au prénom Anna, il se retrouvera dans « anaimaux » et « ananimal », ce qui tendrait à signifier qu'Anna nie mal son animalité. Les « arnimaux » (D.A., p. 141) seraient-ils, eux, des animaux capables d'art et/ ou de fabriquer des armes ? Et le « domnimal omnidé » (D.A., p. 274) ? Serait-ce un animâle dominant mâtiné d'hominidé ? Il sera aussi question d'» animaux à cerveaux » (D.A., p. 163), expression qui s'applique peut-être à *Homo sapiens* – et pour le mot « autrumains » (D.A., p. 272), on se prend à penser qu'il irait bien à nos amis les singes.

De même, normalement appliqué à l'animal, le mot hure se verra associé à l'homme dans « huranité » (D.A., p. 81) et « hurmanité » (D.A., p. 212). Dès *Le Babil des classes dangereuses*, cette ambiguïté homme/animal était présente ; Saporigène y évoque en effet son père, « cet énorme poisson », qui « avait bien fini d'miauler » (p. 219) ; et dans *La Lutte des morts*, il était également question de « caleçonnades d'animaux » (p. 423), et même d'un « ténor à museau ridicule » (p. 494). Bref, c'est peu de dire que, chez Novarina, la frontière n'est jamais très nette entre les hommes et les bêtes ; ainsi du « singe Liphant attiré par les femmes » (D.V., p. 159), de L'Enfant Pantomorphe » qui « barrit » (J.R., p. 97) ou de « l'essaim d'hommes » de *L'Acte inconnu* – et cela concerne aussi l'onomastique : « Odile Caribou », « Jean Terrier », « Jean des museaux », « Jean-François Lhérisson », etc.

Dans le bestiaire comico-monstrueux en question, il faudrait ajouter d'autres êtres bizarres tels que « le grand zèbre » (L.M., p. 406), « la baleine au cul d'osier » (L.M., p. 450), le « canard à la tronche sarcophiée par la main gauche du charcuton » (L.M., p. 487) et « l'ours énorme à trois pattes [courant] toujours la plaine picarde » (B.C.D., p. 179), sans oublier les « tapajous » évoqués précédemment, les « pingouardes » et les « pingouinnes », (L.M., p. 400), les « vermissons », « mouches à baque » et autres « conneaux oiseaux du ciel » (L.M., p. 511).

Enfin, la suppression-adjonction (de é en i) permettra la création d'un « Iliphant » dans *Le Drame de la vie* (p. 68), œuvre où l'on croise encore « le loup cul nu » (p. 156), « l'ours à bignolles [qui] fosse léopaud » (p. 120) ainsi que de peu ragoûtants « rats gondins » (p. 159). D'autres animaux étranges autant qu'hybrides surgiront du chapeau de ce véritable docteur Moreau littéraire qu'est Valère Novarina : mélangé à un acte ancien, un batracien accouchera d'un « actacien » dans *Le Discours aux animaux (*p. 219), animal



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

paludéen dans lequel Brisset aurait peut-être reconnu *Homo Sapiens*. Aussi bien, on pourra estimer qu'avec le « Batrassier », on est – dans *Le Drame de la vie* (p. 219) – en face d'un batracien en acier voire d'un robot batracien ; dans cette dernière pièce, on croisera d'autres croisements tout aussi improbables : le « porc Pigeon » (p. 37), le « porgane », le « chien équestre » et une sorte de félin pachydermique (p. 204) nommé « Léophant » (sans doute Léopard + Eléphant). Autre rapprochement improbable voire oxymorique : celui de la « Taupe céleste » (*in* C.H.). Cette veine comico-fantastique (n'oublions pas le carrollien « sangoptère », mi-sanglier, mi-coléoptère) perdurera jusqu'à *La Scène* puisqu'y sera presque rendu possible le fameux mariage de la carpe et du lapin – annoncé par celui, évoqué dans *Je suis* (p. 174), « de la carpe et du néant » – à travers l'étonnant « carp'chien » de la page 113.

## 1.8. Le "novarichien"

L'omnimal novarinien pourra aussi confondre l'humain et le chien dans « huchien » (D.V., p. 186) – le chien étant le « dernier des animaux réanimés à aimer l'âme qui l'anima » (D.A., p. 237), expression où se mélangent de troublante façon les notions d'âme et d'*animus*, d'amour et d'animal.

Le chien novarinien semble avoir la même fonction qu'un *memento mori* (crâne, corde, revolver) : c'est un rappel, un miroir et une question. Son statut est passionnant : il acquiesce – à l'image des chiens bougeant la tête à l'arrière des voitures (sur scène, il est plus grand) – mais à quoi ? Parfois, il se confond avec son maître, en portant presque le même nom que lui : « Jean Potard et son chien Potame » (J.R., p. 15), le « chienpotame » étant peut-être un chien-hyppopotame (et deux pages plus loin, on croisera le « chien Potagre » où chien est cette fois associé à potage, onagre et congre) et il y aura même toute une onomastique comique liée au chien : le « chien Fous le camp » (D.A., p. 30), le « Chien Umedent » (D.V., p. 145), le « Chien Anesthésien » (D.A., p. 11), le « chien Assez-bien » (J.R., p. 17) ou l'» autochien » (O.R., p. 30), l'autruchien n'étant pas loin. On croisera aussi le « chien fautif du charcutier » (D.A., p. 70) qui pourra nous rappeler le personnage penaud ayant « mangé du jambon pendant la messe » (*in* D.V.). Autre cas bizarre : ce chien à qui, dans *Le Jardin de reconnaissance*, on dit « de chanter l'air ». Dans *L'Acte inconnu*, ce sera le « Chien Ut et Pluriel » (p. 49) que l'on croisera.

On le voit, les correspondances possibles entre humanité et gent canine ne manquent pas. Ainsi, dans « "Jappy " aboya Basile » (O.I., p. 148), c'est, semble-t-il, le maître qui se comporte en chien – *idem* pour « Museau ! jappa Aude » (O.I., p. 153) – et il convient encore de noter, toujours dans *L'Opérette imaginaire*, le glissement métonymique du « chien Médor » en « fils Médor » à la page 118 – mais également, à la page 98, le rapprochement entre un chien et « une bête à manches courtes », ce qui implique des bras (quant aux membres inférieurs, on en dira ceci : « il irait sur trois pattes, s'il s'avouait avoir en lui le quart du tiers de la moitié de la conscience humaine que nous avions de nous-mêmes », la troisième patte renvoyant sans doute à la question du Sphinx concernant les différents âges de l'homme et à la canne des personnes âgées). Autre formulation ambiguë : les « femmes muselées » de *L'Acte inconnu* (p. 100).

Concernant la présence du chien dans *Le Jardin de reconnaissance*, il ne faut pas s'en étonner : le chien représente non seulement (p. 32) « l'enfance de l'homme » – et on parlera d'ailleurs du « chien ut » (le « huchien » / « Uchien » étant peut-être le Ut-chien, un chien, originel) dans *Le Drame de la vie* (p. 207) – mais aussi sa fin : « Ce matin, j'ai pris du mourir dans ma main, et je l'ai jeté au rien » (J.R., p. 30) ; au moment de mourir, on revient vers le chien, on s'en remet à lui, on fait retour et allégeance à l'ancienne et comique



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

caninité « de quoi la race humaine fut faite ». Tout l'indique : il y a de l'humain dans le chien – et Novarina n'arrête pas de nous le signifier. Remarquons que sur scène, le novarichat n'apparaît pas (pas plus que l'uchat) ; c'est que le chat est trop séparé de l'homme pour qu'il puisse même être évoqué – mais l'auteur se rattrape en parlant de Dieu, autre Insaisissable.

### 1.9. Mots-Valère et oxymots

« Carp'chien », « huchien », « urmanité », « huranité », « Aniamal », « aniâmla », « aniamnimal », « amnimal », « amnimau », « arnimau » : on peut considérer (cf. carpe et chien, humain et chien, hure et homme, animal et âme, animal et Annie, art/arme et animal) que nous sommes en présence de mots-valise tendant vers l'oxymore.

Il y en a d'autres dans l'œuvre étudiée ; ces mots-Valère pourront éventuellement modifier quelque peu notre perception du temps qui passe comme « Aubuscule » (B.C.D., p. 300), qui associe Aube et crépuscule – de même, « auj'hier » (D.V., p. 228) associe hier et aujourd'hui et « bercueil » (D.V., p. 174) : berceau et cercueil. Dans « bercueil » cependant, on ne saurait parler d'oxymot véritable car, outre l'intérêt que l'auteur semble porter à la pensée taoïste, naissance et mort (*idem* pour avant/après voire passé / présent) ne sont pas forcément, du moins pour lui, des notions antagonistes ; il en va de même pour vie/mort (qui relèverait presque d'un faux clivage) : si tel docteur du *Drame de la vie* (p. 267) s'appelle « Sacrime », c'est qu'un docteur, ça crime – surtout les accoucheurs (tout nouveau-né étant condamné à mourir). Combles de l'oxymore mais pas de l'occis mort (ce qui serait un pléonasme), « Macabio » (toujours dans *Le Drame de la vie*) semble désigner un macchabée vivant – et « mordolescent » (D.A., p. 221) : un adolescent-zombie.

De même, ne peut-on pas considérer que le « Saperme » (L.M., p. 375) contient du sperme (de la vie, Eros) et du sapin (de la mort, Thanatos) ? Cette dualité se retrouve un peu (vivre/achever) dans « s'achevivèrent » (*Le Repas*, p. 135) et dans un toponyme (bio/nécro) comme « boulevard Nécrobiotard » (A.I., p. 139) qui suggère en même temps (mort et vie) deux voies, deux issues et deux options – *idem* pour la Nécromobile qui associe la mort au mouvement.

On le voit : impossible n'est pas novarinien et la perfection pourra même, grâce à lui, être de ce monde car dans « perfectueusement », même ce qui est parfait (soit *perfect* en anglais) sera défectueux (L.M., p. 442). Quant à la chair et à l'esprit, ils trouveront une sorte de terrain d'entente avec « tête-culement » (L.M., p. 370) qui semble adverbifier rabelaisiennement l'expression tête à queue – *idem* pour la première personne du singulier qui parviendra à se confondre avec la troisième dans l'étonnant « ilje » (D.A., p. 205). Le corps est concerné : « piedestronc » (D.A., p. 170). La « nécromancipation » (C.H., p. 412) évoque, quant à elle, un regard en arrière voire un appel lancé aux « cadas » (cadavres étant novariniennement apocopé) en même temps qu'une projection vers l'avenir (cf. nécromancie + anticipation), à moins que le mot ne s'applique à une éventuelle émancipation des morts, un peu comme chez Georges Romero. Dans *L'Acte inconnu*, nouvel exemple d'oxymot-valise, le « Docteur Violasson » semble aussi violent que mollasson. Autre modalité : l'association dans un seul mot de deux registres de langue complètement différents, comme dans « saucissonoscope ».

La Bible sera également concernée par cette figure biface : « Adame » (B.C.D., p. 309) mélange en effet le premier homme, Adam, et la première dame du monde – ce qui renvoie au paradis d'avant la faute originelle – un peu comme « Damessieux » (B.C.D., p. 175) qui réunit les deux sexes (voire Evadam, néologisme auquel l'auteur n'a pas pensé). Le « Satandéol » du *Babil des classes dangereuses* (*idem* pour « Crucifer ») ressemble au « Dieuble » de la traduction (assurée par Philippe Lavergne), du *Wake* de Joyce :



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

on y retrouve, rendu possible, un duo fort improbable (entre le Diable et le Bon Dieu, dirait Jean-Paul Sartre), aussi improbable que le « Chaosmos » de Guattari qui réconciliait novariniennement Cosmos (voire osmose) et Chaos. Quant au « petit déuscule » (D.V., p., 28) qui associe minuscule et Dieu en ratatinant littéralement ce dernier, ce n'est pas un oxymot si l'on considère que « Dieu est petit » dans la conception novarinienne – l'expression, en outre, rappelle vaguement celle, moins chrétienne, de petit véhicule.

Dans l'histoire de la littérature, on voit fort peu d'exemples de ces mots-valise tendant vers l'oxymore : on aura donc pointé le « Dieuble » joycien/lavergnien mais notons encore le « mélancomique » de Verheggen (à rapprocher de l'oxymot « hilarotragédien » dont Alain Borer se sert pour qualifier Novarina), le « Solune » (Soleil + lune) de Jodorowsky et l'apocope en « Ouine » (oui + non), mot ressemblant à « Ouigre » (J.S., p. 33) et que l'on doit à Bernanos, sans oublier, dans un registre plus populaire, le compromis droite/gauche rendu possible par la « droiche » et la « gaute » inventés par les Inconnus (« gouache » et « draute » pouvant fonctionner aussi) ni parler de variations plus improbables (on songe à « Diouble », « Gestapoésie », « désirlusion », « Leibnietzsche », « sarabande », « Houellebeckett » et « caill'mou »), il semble clair que les mots-Janus novariniens nous montrent en même temps les deux faces d'une même réalité : Eros/Thanatos, haut/bas, homme/animal, masculin/féminin, etc.

Au fond, le message de ce docteur Moreau des lettres françaises est peut-être de nous faire ressentir que toute réalité en contient une autre en puissance : il y a rien dans un chien et de l'entropie dans l'anthropie – de même, dans « Henriette de Verre » (J.S., p. 126), il semble que sommeillent des vers de terre. Bref, sachons toujours, avec Novarina, aller au-delà de la drôlerie/bizarrerie et du rire qui peut nous saisir devant l'apparente incongruité de tel ou tel néologisme. Enfin, cette volonté movalisatrice, expressive et jubilatoire, est peut-être aussi une modalité de la créolité en cours dont parle Edouard Glissant.

## 2. Mot-accordéon, farcissures et allongeailles

### 2.1. Délires contrôlés à partir d'un même mot

#### 2.1.1. « Novarina »

L'auteur semble littéralement se défouler sur un mot et s'en servir comme d'un véritable punching-ball. L'effet sera essentiellement comique – le comique ayant bien sûr à voir avec le côté répétitif de cet acharnement langagier.

Or, son propre nom pourra être concerné par ce jeu étrange et cocasse. Dans *La Lutte des morts*, le nom en question sera animalisé (voire porcifié) car on y croisera « l'acteur Porcharina » à la page 459 ou « Porçarina quand il souille la langue » et. » valérino dorsarina, mélodie flûtée » pour reprendre à notre compte le jeu d'opposition proposé par Etienne Rabaté dans « Le nombre vain de Valère Novarina »[15]. Notons à notre tour la variation en « Dorsarine » (L.M., p. 380), ou encore « novagnésie » (L.M., p. 512).

Dans *La Chair de l'homme*, même jeu, comme à la page 90 avec « Novoviande » (de fait, on le verra, il y a une vraie spécificité du thème de la viande dans l'œuvre de Novarina) et « docteur Novic » (p. 90) qui est peut-être, lui, un médecin débutant, un novice dans le métier. Un autre personnage s'appelle « Noverre » (p. 304), ce qui sonne comme une réduction du nom complet (prénom + nom de famille) même si le mot évoque encore le

[15] Etienne Rabaté, « Le nombre vain de Valère Novarina », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 49.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

verre, la terre et l'anglais *no where* (ailleurs, on croise un « Enfant Ovarique », une « veuve Bovaryna », etc.).

Dans *Le Drame de la vie*, il y aura un « Valvarine » (p. 251) qui contient une valve (comme un renvoi à l'idée de souffle vital) mais qui ressemble aussi à Gagarine voire à Wolverine. Ailleurs le nom est associé au rien (un de ses grands thèmes), dans « Jean Rien Novarina » ; ailleurs encore, Voragine sera cité – or, les miracles permis par la parole que nous propose/raconte Novarina (cf. effets de surprise, mystique de l'incongru, situations incroyables, jusqu'au-boutisme des personnages, etc.) nous paraissent finalement assez voraginiens. Remarquons qu'avec ses deux a (et en ajoutant éventuellement des « h »), le nom pourrait presque être celui d'une nouvelle divinité hindoue, Maradona ayant quelque chose de plus chrétien (tandis que Palestrina renvoie irrésistiblement à l'idée de musique). Verheggen, lui, propose « nouveaurina », Dubuffet : « Nove-art Ana » – François Dominique : « Novarilangue » ; Francis Cohen : « rénova-langue » et Katell Floch : « Va l'air, nova rit, na ! ». D'autres ont eu l'idée des néologismes « novarinoui », « novarinois », « Novarinie », « innovarinant » et « Novarinattila » (proposons à notre tour, outre novarinades et Novarinamal, Casanovarina, Panorimarina, Novarinut, Nougarina, Novarima, Novarimaquoi, Novarimarien, Novacrimaquoi, Novacrimatou, Novacrimatouva, Ovnivoracinna, Racinovarina, Ovnivovaléria, omnivoracina, ovnivoracinien, Animorarina, pantalonarina, harmonicarina, Exétévarina).

Ce nom, surtout associé au prénom (un prénom de théâtre, que l'on trouve chez Molière), est objectivement très beau ; novation, nirvana, narine, supernova, ocarina, ovni, no, non, nira, varian, navire : voilà tout ce qu'il annonce et semble contenir. En le retravaillant encore, on pourrait aussi voir dedans des notes (la, ré) et des noms de dieux solaires (Ra, Ré) ; à l'instar de l'œuvre même, c'est aussi un nom rythmé contenant des assonances (3 a) et des allitérations (2 v, 2 r, 2 n) : ce fut peut-être fondateur, comme un signe annonciateur de l'œuvre à venir.

Enfin, le prénom seul (à rapprocher de galère et de valeur) sera également concerné par le jeu ; il y aura par exemple « L'Homme de Valère » et « L'Homme de V. » De même, à la page 249 du *Drame de la vie* (ce *Drame*, serait-ce donc celui de la vie de V.N. ?), le prénom fonctionnera comme une apocope de Valérien dans la « Descension du mont Valère ». On pourra encore mettre l'accent sur les initiales : si elles suggèrent en effet (l'auteur nous le rappelle souvent) Voix Négative, elles sont aussi celles de la *Vita Nova* de Dante, œuvre annonçant *La Divine Comédie*.

Cette petite sous-partie montre à elle-seule à quel point l'auteur est capable d'humour et d'autodérision, lui qui s'englobe tout naturellement dans le rire qu'il cherche à susciter. Or c'est là un trait caractéristique de l'artiste comique – songeons à Rabelais/Alcofrybas, Céline/Bardamu, Queneau/Sally Mara, Chaplin/Charlot voire à Avidadollars, le surnom de Salvador Dali.

### 2.1.2. « humain »

On a vu ci-avant qu'homme et bête étaient peu ou prou mélangés voire confondus comme dans « huranité, Aniamal, huchien, amnimau et omnimal » mais ce ne sont pas les seules variations proposées à partir des notions d'homme, d'âme et d'humain voire d'hominidé.

En somme, on dirait que le démiurge cherche à inventer d'autres types d'«êtrumains » (des autrumains en quelque sorte) ; il y aurait donc aussi (mais où ? dans le passé de l'homme ? sous la terre ? dans l'humus ? la pataphysique ? sur une planète sœur ? dans le « Umonde » ?) des « umiens » (D.A., p. 152), des « humiens, des omidiens et des



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

omniriens » (D.A., p. 308), « des umnimains, des omnimains et des umnimiens » (D.A., p. 308), des « humnimains » (D.A., p. 96) – ajoutons absurdement autruimains et autroumains.

Autre possibilité/variation suggérée dans *Le Discours aux animaux :* « il n'était pas homme mais Ihôm de Ahôm et Ehom de là » (D.A. ; p. 230). Dans « hommelons », on retrouve un peu l'homoncule de Goethe et de Ghelderode – *idem* pour « alumains » (D.A. ; p. 174) qui s'applique peut-être à des hommes-allumettes voire à des allumés qui, dans le meilleur des cas, le seraient comme des néons disant « Je suis ». Dans *L'Opérette imaginaire* (pp. 32-33-34), on jouera avec le suffixe « oïdes » (cf. « nanoïdes », « pluninoïdes », « crypto-parapéploïdes ») tandis que dans *La Scène,* on tournera plutôt autour de « anthropo » (cf. p. 104) : « anthropopithyandre », «anthropithropopantrope », « anthropopandules », « anthropogène », « anthropophore » à la page 89 et « anthropantropes » « anthropandules », « anthropographes », « Catanthropie », « anthropopandulerie », « anthropopantoscope » aux pages 103-104, liste annoncée par les « Anthropopoïdes » de *L'Opérette imaginaire* (p. 34).

Pourtant, *La Scène* sera également concernée par le jeu sur humain ; on parlera de d'«huliminien » (p. 113), de l' » humanité sortante » (p. 90), d'un parti politique appelé « Mouvance hominidienne » (p. 90), du « grand soir » que serait « l'heure de l'humanité hommante et agissante » et de « l'huminisation huminidienne » (p. 134), les « bombardiers homéousiens » étant là pour renvoyer à l'instinct guerrier d'*Homo Sapiens*. Et signalons encore en passant des métaphores et des périphrases comme « les habillés » (D.A., p. 190) et le « troupeau des humains quotidiens » (D.A., p. 97), par opposition au « peuple juché » et autres gens des Museaux.

Pendant au mot « humain », le mot « animal » fera également l'objet de mutations ; notons « himnimal » (D.A., p. 225), « aninanimaux » (D.A., p. 195), « agnimaux » (D.A., p. 137), « inanimon » (D.A., p. 213) voire « animal lébétal » (D.A., p. 47). Quant à « l'omnimal en tube vrai » du *Jardin de reconnaissance* (p. 52), c'est peut-être un cas d'hybridation parfaite. Nouvelle variation : « homaison » (A.I., p. 43), contenant homme et maison et auquel Flaubert avait peut-être déjà pensé en créant Homais – mais le néologisme évoque encore oraisons : ces homaisons seraient-elles funèbres ? Les maisons (cf. propriété, enfermement, repli sur soi, changement de son caractère, devenant casanier voire pantouflard) sonneraient-elles le glas de l'homme ?

Notons encore les « forces parahumaines, posthumaines, métahumaines, humaines-bis, péri et tri-humaines » (p. 58) et les « Omnilliommes-déhominés » (p. 33) de *L'Acte inconnu* - sans oublier « l'anthropopantoscope » et les « sciences anthroponodulaires » de la page 97, les « Anthropopéïdes », les « Anthropo-pronopothoïdes », les « Anthropodules » et les « Anthropopandules » de la page 37 ou encore les « Nicanthropes » et autres « Anthropopolyvoriacées » de la page 32 (ce dernier mot semblant contenir, outre l'entame en « anthropo », polyvore, vorace et opiacé). Dans *Le Discours aux animaux*, c'est donc surtout humain (voire animal) qui est concerné par ce jeu acharné autour d'un mot, tandis que *La Scène* et *L'Acte inconnu* fourmillent plutôt les jeux sur « anthropo » ; dans *La Lutte des morts* et *Le Drame de la vie*, il semble que ce soit au tour de « pantalon »…

### 2.1.3. « pantalon »

#### → *Le mot le plus malmené*

Avec humain, animal et docteur (dont on parlera plus tard pour évoquer le « cirque clinique »), « pantalon » est donc sans doute le mot le plus malmené ; dans *La Lutte des morts*, il devient « pantalo » (p. 413), « pantaladje » (p. 358), « pantollons » (p. 358),



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« pantulaud » (p. 487), « pantaflût » (p. 513), « pataquon » (p. 408). Ces cocasses variations perdurent dans *Le Drame de la vie* avec « pantarbalons (p. 177), « pantardablons » (p. 177) et dans *Falstafe*, avec « panalatalons » (p. 582) ; le mot « pantalon », ici plus ou moins associé à ballon et à talon, peut donc s'allonger, ceci à l'image de la chose (qui, en défaisant plusieurs ourlets, peut l'être également).

Citons encore, toujours dans *Le Drame de la vie*, « pantet » (p. 234) et « pantalon short » (p. 203) – par opposition à « pantalong » – mais aussi « pantalon troupique » (p. 71), « Planta-mousson » (p. 293) et « pantalard-mélodard » (p. 103). Le jeu continuera dans *L'Opérette imaginaire* avec « patanalons, panalons, pantalons […], patanatons, nalapons, antalons […] palatoupes, lapatoumes » (p. 12). Ne sautons pas *La Chair de l'homme* où figurent « pantalation » (p. 315), « Pantalonicier » (p. 35), « extrémités pantalonnées » (p. 256), « chantalons » (p. 343) et « le plus-jeune-vite-des-pantalons-du-père » – et n'oublions pas les cas annexes que sont « Purtalicons/Urtaliquons » (D.V., p. 222).

A partir du mot seront crées des expressions imagées : « avoir le pantalasse qui tremp » (L.M., p. 511), le « panatalon qui jobe » (D.V., p. 191) ou « avoir son patricule qui luxe » (D.V., p. 167) et son « anathlong qui mousse » (D.V., p. 190) – on parlera aussi d'une « histoire pantalacarde » (D.V., p. 221). Quant à la « grande Pantalagne » (Pantalon + Garabagne ?) ou (C.H.,p. 451) la « Grande Pantalurgie » (cf. Pantalon + dramaturgie), ce sont sans doute des noms de peuples ou de pays évoquant un pays imaginaire cher à Henri Michaux.

A l'image du personnage de théâtre dit « Pantalon », le mot se verra parfois associé à un nom : ainsi, « Pantaline » (D.V., p. 219) qui semble un prénom féminin - mais notons aussi : « Le Lutteur Pantalin » (D.V., p. 220), « Panton » (D.V., p. 212), « Pantalacar » (D.V., p. 234), « l'Homme Pantalon » (D.V., p. 171), « les deux fils Pantalon » (D.V., p. 172) et « l'Enfant de Pantalon Joie » (D.V., p. 128) ; à la page 167 du *Drame de la vie*, on aura « Plantube, Pontolambard et Pontamousse » et on croisera dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 97) « L'Enfant Pantomorphe » mais aussi « Phantalducien » et « Paraphulcien ».

On pourra assister à une autre sorte de féminisation du pantalon dans « Pantaladam » (mot à rapprocher de « Pantaline » même si Adam n'est pas loin) et à une sanctification dans « saint Jean Pantalon » (D.V., p. 188) et « Saint Pantalon » (D.A., p. 312) voire à une quasi-divinisation rendue possible par un rapprochement de termes, la vertu d'une majuscule et la radicalité d'une apocope : « C'est Dieu qui vous branle la jambe ! Pantal existe ! » (L.M., p. 426). De fait, si Dieu est le propre de l'homme, il semble qu'on puisse en dire autant du pantalon. Quant à Pantal, le mot évoque un peu Pan, Panthée, Tantal(e) et un éventuel supplice du pantalon (serait-ce donc un tantalon que nous porterions ?).

On pourrait estimer qu'il y a aussi des cas d'autonomie du pantalon : le « pantalon à nuisance » (D.V., p. 272) serait-il animé d'intentions maléfiques ? Pour le « pantalon a suicide » aussi nommé « panoplon à souiquide » (L.M., p. 351) et « [pantollon] qui serre à faire les souiquides » (L.M., p. 358), et faisant écho au « chapeau suicidal » (D.V., p. 92) et aux « chemises de glas » (D.A., p. 156), on se prend à penser qu'il provoque puis assiste au suicide de celui qui le porte, le pantalon fonctionnant peut-être ici comme une métaphore de la conscience de la mort. La mort sera également présent dans « pantagonique » (cf. la « Femme pantagonique » de *L'Opérette imaginaire*) qui semble mélanger pantalon, Antigone, antagonique et agonique.

D'autres pantalons sont dotés de caractéristiques bizarres voire fantastiques : le « pantalon qui muscle » (D.V., p. 160), le « pantalon à manches » (D.V., p. 162), le « pantalacar à cordes, avec deux torchets en guenilles tout au bout » (D.V., p. 272), le



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« pantalon-tuyau » (D.V., p. 272), le « pantalon à gaz » (D.V., p. 161), le « pantalon-housse » (D.V., p. 129) et le « pantalon à ressort » (D.V., p. 207). Il est aussi un accessoire qu'il conviendrait de ne pas oublier : ce sont les « bertelles pour tenir haut les pantes à » (L.M., p. 343). Mais notons aussi la présence d'autres vêtements : les « chemises de passion », le « jupion »(D.V., p. 276) et des « robes tissées et tues de néant » (D.A., p. 160).

### → *Métaphysique et pantalon*

Peut-être pourrions-nous ici évoquer l'importance du radical grec (pan : tout) qui semble ici conférer, dans cette approche et par l'omniprésence du mot dans l'œuvre, une importance décidément considérable voire cosmique au pantalon qui ne serait donc pas seulement un grand Pan immortel dont nous subirions la loi mais une sorte de grand tout dans lequel nous nagerions comme dans un pantalon trop large. Dans la pantalonnade ici proposée, le pantalon pourra susciter des vertiges pascaliens : on est vraiment dépassé, tout petit face au pantalon.

Une approche féministe verrait dans ce pantalon (L'homme au pantalon fier s'apparentant à un Matamore dont il s'agirait de se moquer) un symbole de pouvoir et d'oppression machiste alors que c'est peut-être l'homme lui-même, l'homme en général, qui est victime du pantalon, un peu comme si Adam regrettait la feuille de vigne et, avec elle, une certaine simplicité originelle.

De plus, le pantalon n'est pas le seul vêtement problématique ; il semblerait en effet que certains couvre-chefs nous déterminent également en tant qu'«êtrumains » : ainsi, le « chapeau mental » qui désigne sans doute le cerveau même et le mot « hôm » qui, s'il apocope homme, s'apparente à heaume et se confond presque avec lui (le heaume, c'est l'homme, pourrait-on poser). Dans un même ordre d'idée, pantalonner semble équivaloir au verbage en hommer à la page 216 du *Drame de la vie* : « Il y a trop longtemps que nous pantalonnons maintenant, nous voudrions faire autrement » ; serait-ce donc une fatalité que d'avoir à « vêtir d'un trou habité [son] tragique pantalon » (D.A., p. 254) ? Y aurait-il un Drame du pantalon comme il y a un Drame de la vie ?

En tout cas, le mot pantalon se verra rapproché des mots noms et liens à page 184 du *Discours aux animaux ;* à la page 89, l'interrogation se fait métaphysique, hamlettienne : « sont-ce nos jambes de chair qui vont mal ou sont-ce les tubes coupés des pantalons ? ». Dans la conception novarinienne du pantalon, ce dernier aurait un nez (la braguette) et des yeux (les poches) ; c'est un monstre. Quant à la parole (humaine, articulée), elle va de pair avec le pantalon. Plus prouvablement, parole et pantalon seront associés dans une phrase de *La Lutte des morts* (p. 488) qu'on pourra juger déprimante : « Le hôm qui parle exprime son pantalon ». Autrement posé : lorsque l'on parle, c'est toujours du haut de son pantalon, un peu comme si le pantalon était un point de vue *a priori*, comme si porter un pantalon, c'était déjà avoir un point de vue. De fait, c'est peut-être en effet un début de point de vue sur le monde, par rapport à la perception qu'en ont les animaux.

Point de vue : certes, mais pas vue de l'esprit, le pantalon se rappelant toujours à notre bon souvenir – dans « pantalaréalitasse » (L.M., p. 527), il se mêle même à réalité. Aussi bien, on pourra « pantaler à rien » (déprimer ? être mal dans son pantalon ?) dans « pantalarien » (D.A., p. 160) ou se révolter et « donner du pantalon » (D.V., p. 191) comme on donne de la voix. Bref, le pantalon est omniprésent, il envahit le monde, c'est le monde. Quand Beckett écrivit *Le monde et le pantalon* (court texte méconnu mais que le beckettien V.N. a sans doute lu), il pensait peut-être à cela – de là à écrire : Le monde est le pantalon, il n'y a qu'un pas (que Valère Novarina, lui, n'hésite pas à franchir).



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Le pantalon représente aussi le monde caché des pulsions car parler de pantalon, c'est parler du sexe qu'on ne saurait voir puisqu'il est caché par le pantalon. S'il n'y avait pas de pantalon, il n'y aurait pas d'» Homme de Societ » : on n'est pas sûr qu'Adam eût un nombril mais en tous cas, il n'avait pas de pantalon et c'est par honte du péché commis qu'il a dû en mettre un, pour cacher le sexe fautif et la faute sexuelle à l'origine de ses maux – voilà ce qu'il en coûte de croquer la pomme et de « manger du jambon pendant la messe » (on ne rompt pas un pacte sacré). Le pantalon est la punition de l'homme. Si Adam souffre tant de porter pantal, c'est aussi parce que cela lui rappelle tragiquement que la fusion totale avec Eve n'est plus vraiment possible : entre ces deux-là, il y aura toujours la barrière du pantalon.

Pour parler plus posément, il est certain que le pantalon, en tant que propre de l'homme est une véritable obsession novarinienne : bien sûr, l'effet recherché est comique (incongruité des variations proposées, étrangeté du mot choisi, répétition du procédé) mais il nous semble qu'il y a autre chose : le pantalon serait-il donc pour quelque chose dans la conscience tragique qu'a son porteur de sa mort prochaine, programmée ?

S'il était nu comme un animal, si Pantal n'existait pas, le porteur du pantalon ne se poserait pas forcément la question de la mort et du suicide ; de même, si le pantalon « bouffe » (*in* L.M.), c'est que nous sommes sa proie en tant qu'il nous renvoie constamment, par son port même, à notre mortelle condition : le pantalon est un fléau, une malédiction, une présence entourante dont l'homme, parfois, se passerait bien – nudisme et naturisme ne sont pas des réponses satisfaisantes dans la mesure où le lundi approchant, il s'agit pour lui de remettre le pantalon (cela valant aussi pour la chemise et le chapeau) et de reprendre le collier (ce dernier mot ne s'appliquant pas forcément aux seuls animaux domestiques).

### 2.1.4. « accordéon »

Comme il procéda pour le pantalon, Novarina pliera et dépliera le mot accordéon en plusieurs endroits du *Drame de la vie* : « Le vieux Lombard qui cordéonne » (p. 159), « Encordéon » (p. 46), « mort encordéon » (p. 111), » encordéon tohu » (p. 168), « Narcodéonmillibloque (p. 172), « accordéolinaux » (p. 225), « accordéolinaques » (p. 30). Il y a là une idée très originale qui consiste à déployer le mot accordéon à la façon d'un véritable accordéon. La nature particulière de cet instrument est contenue dans les transformations que l'auteur fait subir au mot qui le désigne. Enlever une syllabe semble correspondre à l'acte qui consiste à comprimer l'instrument. Et ajouter une ou plusieurs syllabes voire un mot (cf. « tohu ») permet de dévoiler comme un nouveau soufflet qui nous était caché à l'état de veille.

Une autre transformation doit ici être mentionnée, c'est le remplacement (D. V., p. 170) de « on » par « aux » dans « accordéaux » – et peut-être aussi celui de « accord » par « asil » dans l'expression « langue asiléon » (D.V., p. 126). Quant aux mots accordéon et Napoléon, ils semblent parfois rapprochés comme dans le déjà évoqué « Narcodéonmillibloque » (qui contient aussi narco, mille/million et débloque) et surtout dans « l'Empordéon » (D.V., p. 169), la majucule renvoyant peut-être à l'Empereur.

Notons encore « mélodinoduleux » qui renvoie peut-être aux sons mélodieux (voire nébuleux) éventuellement produits par l'instrument ; le mot « accordéon » contient aussi « déo », ce qui renvoie peut-être à « théo » et à certaines préoccupations/obsessions novariniennes : « accordéaux » (D.V., p. 170) doit aussi se lire comme «accordéo ». Au fond, l'accordéon incarne peut-être le souffle divin et la respiration ; c'est dire son importance pour l'auteur, qui aborde et associe volontiers ces deux thèmes. Dans un même ordre d'idée, notons encore dans *Je suis* (p.118) la présence de deux accordéons, l'un dit « drôlatique »,



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

l'autre « pathétique », ce qui implique un va et vient très novarinien – *idem* pour « accordéon élastique » / « accordéon crucifié » (D.V., p. 111).

Dans *L'Opérette imaginaire,* le phénomène de la respiration sera évoqué encore plus nettement : « Ce que je veux c'est tes doubles poumons qui s'déplient en accordéons » (p. 127). Plus implicitement, l'idée de soufflet respiratoire et accordéonique se retrouve peut-être un peu dans *La Scène* avec une phrase quasiment taoïste comme « Le vitalisme et le mortalisme sont deux théories qui en moi se combattent continûment chaque fois que j'respire » (p. 22).

Le rapport de l'auteur à l'instrument en question est en fait complètement affectif : pour *L'Espace furieux* qui fut joué à la Comédie Française (lieu où le piano du pauvre n'a pas forcément sa place), il dira à l'occasion d'une interview sur France Culture : « Il fallait qu'un accordéon passe dans la salle Richelieu ». Chose révélatrice : Christian Paccoud est devenu un pilier de la troupe de Novarina. Cela dit, le fameux « accordéon » qui « [passa] dans la salle Richelieu » et dont Novarina nous parle avec un sourire malicieux n'était certainement pas là pour faire joli ni pour faire un clin d'œil et encore moins pour faire peuple (l'écueil possible de la démagogie ayant toujours été évité par l'auteur) : à un moment donné de la pièce, l'accordéon donne plus que le rythme à Daniel Znyk : il l'électrochoque et le fait se mouvoir : c'est un instrument de vie, de mort et de résurrection.

L'année suivante, à Avignon, l'accordéon revient faire un tour de piste et réapparaît novariniennement dans la gloire comique de la Cour d'Honneur. Christian Paccoud quitte alors l'habit de ce Docteur Frankenstein donnant la vie grâce à la musique pour se confondre un peu avec une Esther Williams qui aurait choisi l'accordéon et devenir, le temps d'une scène, le maître d'un ballet nautique sans eau mais au-dessus duquel plane l'ombre spectrale de Fernandel chantant *Le Tango Corse* en hommage à Daniel Znyk qui adorait cet air. Là encore, l'accordéon est mis dans la lumière, l'apparition en question pouvant même faire penser à un cortège d'anges accordéonistes non recensés par Dante dans la dernière partie de *La Divine Comédie*.

### 2.1.5. Autres vocables

Tout ce délire autour d'un mot – n'oublions pas les variations sur « vocabulaire » (« vocalubre, vocabulisme, vocabulabulaire » *in* C.H.), « oreille » (« orille, voreilles, oureille, orillère » in L.M.) et « orifice » (cf. « orificiers, orificiel, oriface, orifond, [s'] aimer d'orifice, commettre l'orifice, crime de l'orifice » voire orifils, mot suggéré) – peut aussi concerner des sons comme dans « Bouillon, Broutille, Bouzille et Bouzillon » dans *L'Origine rouge* (p. 21) et même un nom propre, certes assez inattendu mais qui montre que, contrairement à certaines apparences très trompeuses, Novarina (qui évoquera également Lecanuet dans *L'Atelier volant*, Giscard d'Estaing dans *La Lutte des morts* ou Brice Lalonde, de Villiers et Chevènement dans *La Scène*), ne se désintéresse pas de la chose politique : il s'agit, nous semble-t-il, du président Pompidou, dont le nom, déjà assez cocasse en lui-même, sera décliné de quatre manières différentes dans *Le Drame de la vie* : « Pompidoblard » (p. 97), « l'homme de Pomplide » (p. 103), « pompignolat » (p.116) et « pompignolé » (p. 116).

A la page 74 de *L'Opérette imaginaire*, on trouvera des noms inédits formés, semble-t-il, à partir de poussière et de syllabes assez courantes dans certains pays de l'est : « Poussiéronovna » et « Dopopoussiérev » ; on le voit, il semble qu'il y ait décidément du potache chez Valère Novarina (et pourtant cette poussière contenue dans un nom propre annonce peut-être aussi avec humour noir le devenir poussière des deux personnages).



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dans la revue *Java* Eugène Nicole nous fera part de ses remarques concernant les transformations d'Adramélech :

***Si d'aventure s'allonge le récit d'un personnage, plus il parle, plus son nom est l'objet de dérision. Le montrent ces quelque quinze pages du « monologue d'Adramalech » (Babil ; p. 239-254) où, significativement, la déformation du nom éponyme (Adraméon, Ablamélion, Ablamélech, Albert Billoux, Adramélusse, etc.) s'accompagne volontiers de reproches visant cette parole intempestive : « Ablidalech, ton babillage m'empêche de te compter les pas ! (Babil ; p. 240) ; « Funèbre, il rajouta : « Cause, cause, Adramélon ! » (p. 251) ; monologue enfin dont L'Enfant Excellent dira qu'il fut « Tout le murmure d'Aglabadon (p. 262).***[16]

Plus rabelaisiennement, Marion Chénetier, dans « Petit débat avec *La Lutte des morts*»[17], fera cette observation :

***Le trou […] donne lieu à la déclinaison comique de l'expression trou-du-cul, sous des formes enjouées : Durèque - Troudaque -Trouduque - Trouduquets - Troducul - Peaus-ducs, et mène le cortège des vulves, fentes, failles, col, rond, con : ainsi circule tout au long la Romantique-chanson-du-con-de-Bérie.***

## 2.2. Des records de longueur

Enfin, le mot-accordéon peut aussi se déployer de façon tout à fait extraordinaire ; cela nous donnera les « ébybrachécénéticiens » (mot où il semble qu'il y ait des branchies, du batracien et du généticien) du *Drame de la vie* et des verbes nouveaux – cf. « la voix […] s'évabominadoluit», « Puis tout s'avabominodoluit » et « gognivassilaséculierabondalançais » (V.Q., p. 41).

Autre exemple : « Guangladéblibardégladon » (B.C.D., p. 250), « qui signifie Odette en hébreu et Léon en lapon » – mais aussi « Ductoblangévadigédon » (D.A., p. 128), « déguillegangladon » (B.C.D., p. 240) et « Matramitrapitrasson (B.C.D., p. 167), sans oublier les « îles Rangeadéblavardégladines » (D.A., p. 252) et « chaluminatissalipiaux » (A.V., p. 111) où il semble qu'il y ait un chalumeau et peut-être même des p'tits salopiots d'marsupiaux.

Moins fréquent dans les pièces qui suivent, le jeu se retrouvera notamment dans *La Scène* où l'on croisera une « prototurbopropulseuse » (p. 100) et un mystérieux « chrôlômonômatique » (p. 27) ; un autre mot, encore plus long, nous aura peut-être échappé mais le « record de longueur » nous semble détenu par celui de Diogène surgissant et annonçant « Explication du monde : sclormdrvitchilikitchikioucdichitribicicmjoljaguygiuiji » (S., p. 117), Trinité lui opposant plusieurs pages plus loin (p. 183) : « Explication du monde : lavalaravamanammalavanavalaramna », ce qui n'est pas plus clair. Dans *L'Opérette imaginaire* (peut-on encore parler de mot ?) sera écrit en majuscules «ELEMETSYSUDEGAGNALNIAMUHTNATETNEMELBAROLPEDXUAFESREVNILEJ»(p. 161) ; quant à savoir ce que cela veut dire, c'est une autre paire de manches et nous renonçons ici (l'auteur ayant réussi son coup) à proposer des interprétations. Mais pour le « Bayadanaradanaljalanavadaranava » (D.V., p. 21), c'est peut-être un nouveau texte sacré (du bouddhisme ou de l'hindouisme).

[16] ***Eugène Nicole, « Les rôles du nom dans le théâtre de V.N. », Java, n°8, Saint-Estève, été 1992, p. 31.***

[17] Marion Chénetier, « Petit débat avec *La Lutte des morts* », *Europe,* op. cit., p. 138.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Il y a encore (S., p. 49) la « banderole où il est écrit sur une face » (l'autre face disant : « Ici fut échangé pour la première fois du temps d'homme contre du temps de choses ») « Emginéneteriorimnusnadsnoyovsuon » (manière de mettre en scène une autre forme de réversibilité) ; enfin, n'oublions surtout pas « anastasiparacyclométaparcisplendide » de L*'Origine rouge* (p. 202), mot dalinien (il en inventa de similaires : « acidodésoxyribonucléiques », « Galacidalacidesoxyribonucleicacid ») fabriqué à partir de racines grecques et qui nous paraît désigner une catégorie nouvelle qui pourrait être celle de l'hyper-beauté.

Dans *L'Acte inconnu* (p. 100), on invente un nouveau journal allemand ou hollandais au titre compliqué (« le Morgenrijksdagblatt ») et dans sa contribution au recueil *Théâtres d*u *verbe* [18], Léopold von Verschuer, évoquant le passionnant problème de la traduction de Novarina (et du novarinien), remarque (sa remarque valant peut-être aussi pour le hongrois, autre langue agglutinante dont l'auteur parle magnifiquement dans *L'Envers de l'esprit* [19]) :

***Il y a en allemand des structures splendides auxquelles on ne penserait jamais si l'on se limitait au champ linguistique de ce qu'on obtient par une traduction « pure », si du moins cela existe […]. Prenons l'exemple le plus connu : il y a en allemand la possibilité de former des chaînes de substantifs là où d'autres langues sont obligées d'avoir recours à des mots de liaison : « c'bricadron d'théâtruscule d'accumulation d'dépots des restes des anciennes représentations des postures des anciens hommes » dans la Lettre aux acteurs a donné un beau mot allemand bien long : dieser Kram von Theatruskel ist nichts andres als eine Anhaufung von uber-holten Menschenpositurenaltvorstellungsrestdepots ». Je pars du principe que si Novarina avait été allemand il aurait vraisemblablement crée un mot trois fois plus long !***

## 2.3. Autres modalités d'allongement du mot

### → *Mot-train et néologie composée*

Avant d'en finir avec le mot-accordéon, il faudrait peut-être parler du mot-composé-accordéon, le tiret jouant le rôle de courroie entre les wagons du mot-train ainsi obtenu, comme dans le «fils de propriétaire gros-fermiers fiancés la-veille-des noces » que l'on croise dans *Falstafe* (p.599) ; cela se poursuit d'ailleurs avec les « veaux-gras-bien-douillets bien-cossus » puis, page 600, avec une « meute d'enseignes-caporaux-officiers-sous-officiers-et-soldats»

Le procédé – qui rappelle un peu la « République Tchouco-maco-bromo-crovène » de Céline (in *L'Eglise*), voire le fameux « Jules-de-chez-Smith-en-face » de Franquin – sera de nouveau utilisé dans Falstafe avec « régler son compte boisson-couvert-service-compris » (p. 610) mais aussi dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 90) avec les « oiseaux-de-toutes-les-cages risquent-pas-de-faire-une-sortie dans-ce-miroir ». Dans *Le Discours aux animaux* (p. 189), il semble qu'on retravaille antépénultième pour créer un mot composé encore plus long ; on parlera en effet d'un « urième-ultième-unième-éternuième porte-syllabe et bon dernier du nom » (et notons que la partie « éternuième » associe

[18] Leopold von Vershuer, « Libre chute et danse dans la parole », *Valère Novarina.Théâtres du verbe*, op. cit., p. 228.

[19] Valère Novarina, « Une langue maternelle incompréhensible », *L'Envers de l'esprit*, Mayenne, P.O.L, p. 175 et suite.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

humoristiquement éternité et éternuement). Sur une seule et même page (cf. p. 92) de *Vous qui habitez le temps*, on lira « canton-du-chef-dextre » et « canton-du-chef-senestre » mais aussi « aux-trois-astres-de-pourpre-et-d'azur », « une-terre-de-sable-aux-épis-d'or-sur-champ-tanné », « nuée-violette-sur-champ-d'argent » et enfin « pendantes-pennées-d'or ». Dans *Je suis*, outre « minuscule-troupuscule » (p. 202), on aura « des-duquels-semblables-idoines-et-isitoines » (p. 31) et « être nourri à mourir de force » (p. 45).

Dans tous ces exemples, aucun sens ne se dégage vraiment : un mot-train n'en cache pas une autre. C'est juste une figure de style existant pour elle-même, une figure sans signification. (on verra que ce n'est pas la seule). Par l'emploi d'un tel procédé (*idem* pour la « même mêmerie » ou certains néologismes), on critique peut-être implicitement le désir forcené de comprendre : ici, ce n'est pas la question – il s'agit plutôt de se situer ailleurs, sur d'autres plans (expressif, esthétique, comique, absurde, pataphysique, etc.).

Il existe encore des mots composés inédits pouvant concerner des adjectifs au sens renforcé et/ou rendu plus précis comme « sévère-cuisante défaite » (*in* O.I.) voire d'inédites figures de gymnastique comme la « cabriole-cabrade » (J.R., p. 97). Le procédé permet peut-être aussi, parfois, d'accélérer la vitesse générale du texte : être « surpris-branlé » par exemple (L.M., p. 368) remplace sans doute, et de comique façon : être surpris en train de se branler.

Détail plus qu'important : les deux parties du mot pourront correspondre à des réalités différentes voire antagonistes (renvoyons à la série des figures de danse évoquées dans *La Chair de l'homme*) : c'est une autre manière de pratiquer l'oxymore, que ce cas particulier de l'oxymot-valise : outre « célesto-terrestre », on a notamment (*in* C.H., p. 264) un « poirier-pommier ». Blanchot s'y essaya aussi qui, dans un article sur Artaud figurant dans *Le livre à venir*[20], se servit du procédé pour inventer « visible-invisible » – et on verra que de tels mots sont récurrents chez Bakthine lorsqu'il évoque l'œuvre de François Rabelais.

Dans un article intitulé « Le grand livre de Jean »[21], André Depraz cite, lui, une phrase du *Discours aux animaux* où l'on peut lire les mots-composés « vivant-trainant », « corps-ambulant », « très-très » et «être-à-être ». A la page 58 de *L'Origine rouge*, notons à notre tour qu'on croise des mots composées typiquement novariniens comme « ouitante-cube » ou « Chronomane-Potida » et, encore plus long (p. 32) : « desquels-fauteurs-d'action-en-eaux-creuses-parvenaient-à-se-maintenir-sur-place » ; il y aura même, à la page 158 de *L'Opérette imaginaire,* un proverbe-train « [oulipé] par Babouin » : « Soupe-à-la-grimace-amaigrit-la-louche ». Dans *La Scène*, il nous faut noter (p. 57) « si-tant-que-soit-faire-se-peut » qui mélange étrangement deux expressions connues et des noms composés à rallonge comme « Bernard Dudlio-Berthomier-Montagut-Balbulus » et « Anne-Sophie Villandret-Dubouloz-Duval-Orléomitre-Sambrémeuse » (p. 97). Mot composé plus court, on évoquera dans *L'Acte inconnu* (p. 19) les « services compétents-municipaux » – dans *L'Envers de l'esprit*, c'est un hybride « singe-et-ange » que l'on rencontre, le jarryque et simiesque « Papion-de-nage » n'étant pas loin.

Enfin, on recense des cas, tout à fait rarissimes, de « néologie composée » comme la « splanalandeur-anasplendide » (O.I., p. 27), où les deux mots composant le mot composé ne veulent strictement rien dire, même si on pourrait considérer que la « splanalandeur-anasplendide » renforce encore le concept, déjà tautologique, de « splendeur splendide ».

[20] Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Idées/Gallimard, 2ième trimestre 1971, p. 54.

[21] André Depraz, « Le grand livre de Jean », *Europe*, op. cit., p. 50.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### → *Répétition des lettres ou des syllabes*

Autre procédé à signaler, par exemple dans *Je suis* (cf. p. 209), qui consiste à allonger un mot en écrivant une même lettre plusieurs fois : « pâââââââârle », « chiffréééééeeeeeeee », « dangeeeeeeeeeeéééééée » ; dans les trois fins de tirade en question, on pourra même noter une sorte de progression puisqu'on comptera 9 « â », 14 «é»/«e» : et 17 «e»/«é». Dès *La Lutte des morts et Le Babil des classes dangereuses*, on rencontrait ce cas de figure : « ââââânimaux du pââââââââââ…. ? » (B.C.D., p. 316), « O côôôneries ! » (B.C.D., p. 165), « Borrrrrrrdel » (L.M., p. 441) et surtout « flammmmmmmmmmmmmmme » (L.M., p. 398). Dans *La Chair de l'homme*, on aura le jeu d'écho « bruiiiit » / « uuuu » à la page 270 et « cadavréeee » à la page 424.

Dans *L'Opérette imaginaire*, le procédé fera retour avec l'expressif « kiloméétriquement » (p. 52) dans lequel l'allongement sera raccord avec l'évocation d'une unité de mesure, le kilomètre, s'appliquant justement à la longueur. Notons encore « aâargent » (J.S., p. 108) et enfin l'impressionnant « tohu-bohuuuuuva-bohohohuhohouu hoû-oû-ou » (O.I., p. 138), qui allonge considérablement « tohu-bohu » (il faut dire qu'on se sert aussi du tiret, comme dans « bou-ou-outs » à la page 135) et qui est comme un grand cri comique et orgasmique. Cette figure, Cadiot l'utilisa (« séééérieux »), tout comme Queneau («ppppppppppppppppppardessus », « pardesssssssssssssssssssus », « pardessussssssssssssssssssssss »). Enfin, la décrivant dans le *Gradus* – à l'entrée « Etirement » (p. 201) – Dupriez nous dit qu'elle permet de « rendre plus sensible l'objet ou le mouvement », cite Joyce (« Fouous-moi la paix », « O ma Molly d'Irlan-an-de ») et Tzara (« Méééétéééoooorooooloooogie ») en évoquant le « hoquet lyrique » qui se rencontre au théâtre : dans le cas de L*'Opérette imaginaire*, c'est de cela qu'il s'agit.

Moins originaux et moins spectaculaires, signalons dans *La Scène* « Aaaah » et « aaahahhahahahah » (p. 133). De même, dans *L'Acte inconnu,* on ne note que « Eéééé-é-é-é-é-coute » (p. 140) mais on croise en revanche des néologismes à caractère humoristique comme « sociétototologue » (p. 112), « anato-tautologiste » (p. 112) voire « télélélévilisibilisèrent » et « Anthropopolyvoriacées » où ce sont les syllabes (cf. « tototo », « to-tauto », « télélélé » et « popo ») qui se voient répétées d'une façon malicieusement enfantine qui aurait amusé Tardieu – *idem* pour le son bu dans le bizarre « Vocabulabulaire » (C.H., p. 343) qui évoque un vocabulaire patibulaire et le son ra dans « raramanasse » (C.H., p. 409), ramasser étant également retravaillé en « ramassuèrent » et « ramatuissèrent » (C.H., p. 276).

## 3. L'apocope

### 3.1. Le mot «décapit» : un procédé étrange et poétique

Au même titre que le mot-valise ou le mot-accordéon, le procédé de l'apocope, s'il est utilisé assez banalement dans des cas comme fac pour faculté ou perpète pour perpétuité (sans oublier presta, conso, cafèt', choré, imper, compèt', compil', sécu, etc.) ou plus politiquement dans le phonétique « Mickey Mao » fait aussi partie de l'arsenal rhétorique d'un Novarina, même si cette technique est moins utilisée dans les pièces récentes. Dans *Le Drame de la vie* et pour l'instant, signalons par exemple « L'homme qui grond » (p. 20), « le langua » (p.69), « sarco » (p. 134), « le couteau formida » (p. 160), « cette boisson formida » (p.161), « Messieurs-Mesdas » (p.176), « mes pi » (p.180) et « un mot sous la po » (p. 267).



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Encore une fois : refus du mot tel qu'il se présente à soi, dans le langage courant ou dans les dictionnaires. L'apocope est une nouvelle manière, voire un moyen privilégié, de s'opposer crânement et humoristiquement à la « Seule à cédille » (soit le français : nous le supposons), cette sous partie annonçant parfaitement la troisième étape de notre première partie où sera étudiée avec plus de précision la nature de ce refus ; voyons donc pour l'instant en quoi consiste le traitement apocopal de certains de ces vocables…

### 3.2. «Jame» et «d'autor» : l'apocope comme vecteur de rythme

L'apocope peut également être utilisé dans un souci très célinien de rythme de phrase et de musicalité. C'est ce qui pourrait expliquer l'omniprésence (dans les pièces du début) du mot « jame » (pour « jamais ») qui revient aussi souvent et (nous semble-t-il) pour les mêmes raisons que l'argotique « d'autor » (pour « d'autorité ») chez Céline. Dans ce cas de figure et de ce point de vue (rythmique, musical), l'apocope est à rapprocher de l'apostrophe et Novarina, sans se poser vraiment la question, nous montre même, par l'utilisation similaire – au niveau du but visé (et atteint) – qu'il fait des deux procédés, que si ces deux mots se ressemblent, ce n'est pas par hasard : nous faisons allusion au préfixe apo, impliquant, à l'instar de la suppression-adjonction, une sorte de perte et un nouvel état.

Aussi bien, le suffixe at, par exemple, utilisé apocopiquement en ce qu'il permet de raccourcir des mots en ion et en ent permet aussi, dans un même mouvement (et à son niveau), de raccourcir les phrases et de rendre le style plus rapide et plus enlevé ; c'est grâce à ce genre d'initiative que la prose novarinienne a souvent l'air quasiment chantée : or, on obtient en fonctionnant ainsi, exactement les mêmes effets (surprise, comique, audace des enjambements, etc.) qu'en utilisant l'apostrophe dans certaines chansons, ce qu'un auteur comme Brassens avait parfaitement compris.

### 3.3. Le « trou au derriet »

#### 3.3.1. L'homme remis à sa place

Il arrive, mais c'est rare, que l'apocope soit utilisée pour exprimer une idée précise : dans *L'Atelier Volant*, si le nom « Boucot » est réduit à « Bouc », cela renseigne, et de peu flatteuse façon étant donné la réputation de cette bête et ses accointances avec le diable, sur sa position dominante au sein de l'usine. De manière beaucoup moins sûre, cela permet peut-être aussi (cf. « Monsieur Bouc ») à Novarina de faire un clin d'œil littéraire à Ionesco qui, dans *Rhinocéros*, donne à certains personnages des noms d'animaux ou pouvant renvoyer à l'animalité (cf. Monsieur Papillon, Madame Bœuf et Dudard).

Dans *Le Drame de la vie*, le « trou au derriet », qui pourrait d'ailleurs tout aussi bien désigner l'anus, signifie peut-être en fait l'absence de queue, la lacune caudale de l'homme, ce dernier n'ayant gardé de cet appendice, vestige un peu ridicule, qu'un coccyx invisible de l'extérieur. Or ce serait par cette absence même, par ce « trou au derriet », que l'homme « sacre sa domination sur le monde animal » (p. 140). Et c'est ainsi que Novarina pourrait peut-être affirmer : le trou au derriet est le propre de l'homme ; il y a cependant des résistants au progrés comme « L'Homme de Queue » (D.V., p. 225) mais peut-être aussi « Jean des museaux » et « Jean Terrier » (Jean Derriet ne faisant pas partie de l'onomastique novarinienne).

Dans un même ordre d'idée, cette « dent du bas qui m'pousse au cul » (L.M., p. 342) ne serait-elle pas encore une périphrase pour désigner le coccyx ? En tout cas, il



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

semble qu'Adam s'adresse avec angoisse à son « derriet » (dans une scène évoquant irrésistiblement les cosmogonies comiques de Brisset), « rainé » rappelant rainette :

***Hé, ma peau du cul, t'entends, te décolle pas ! […] Au secours, les poissons !… Il fait si sombre Madame, c'est si partout décoloré, ça fait si nuit dans c'foutoir, qu'une bête aveugle y trouverait même pas le rainé de sa voisine. (p. 342).***

Toujours dans *La Lutte des morts*, à la page 344, on aura une autre distinction, opérée celle-ci entre bêtes et « êtrumains » et s'exprimant humoristiquement ; ce sera : « Les intelligionsses sont des matuères que seul l'homme et pas l'animal a ». D'une manière plus générale, et comme on l'a vu avec le traitement du mot pantalon, l'auteur du *Discours aux animaux* possède l'art de nous remettre comiquement – quoique plus finement que Jules Renard (cf. « ce qui distingue l'homme de la bête : ce sont les ennuis d'argent ») – à notre place par rapport aux animaux ; dans *L'Atelier volant par* exemple, on aura « Le temps nous éloigne très vite du singe » (p. 117) et « seul l'homme s'orne le sommet » à la page 107 (le couvre-chef en question semblant devenir un vulgaire couvercle dans la même page).

### 3.3.2. L'Homme de Societ

Sans parler de la queue, du pantalon, des « intelligionsses » et du chapeau, l'autre différence, c'est que l'homme, parlant, s'est donné un nom, a su se nommer – et c'est d'ailleurs sans doute parce qu'il voit tout de la tour (cf. B.C.D., p. 169) que tel homme en heaume pourra « porter le nom de Latour en guise de nom » (« Un quadrupède n'y verrait rien »). Puis Latour prend de l'assurance et, très fier de son état d'animal ayant troqué sa vieille queue caudale contre un innovant « trou au derriet », aura une fâcheuse tendance à pontifier comme dans « En temps qu'Hom, je pense Que. » (B.C.D., p. 168), anantapodoton qui ne fait guère avancer le schmilblick, comme aurait dit Coluche. Autres définitions comiques mais puisées, celles-là, dans *Le Drame de la vie* : l'homme est « le seul mort parlant de toute la création (p. 240) ; l'homme est « un son quelque part » (p. 277) ; l'homme est un « savant ignorant qui tourne autour du pot » (p. 281) et enfin : l'homme est « celui des animaux dont la démarche est droite » (p. 170).

A la page 83 (D.V.), on aura une lapalissade comique prenant les grands airs d'une communication scientifique très sérieuse avec « L'homme de Societ n'est pas vêtu par nature » qui nous ramène encore et toujours au « trou au derriet » (soit l'état d'homme) et à tout ce qu'il a impliqué, implique et impliquera pour l'Animal du temps. Dans *La Scène* (p. 91), on aura de nouvelles définitions parfois un brin désobligeantes pour le père Adam : « L'homme est un quadrupède en souffrance », « l'homme est un animal olympique », « l'homme est un omnivore intéressant », « l'homme est un animal qui porte plainte » et pour finir, l'énigmatique » L'homme n'était pas la seule solution pour sortir d'animal ».

## 3.4. Prise en compte de la phonétique et de l'étymologie

### 3.4.1. « Mot sous la po » et « mal au da »

Après ces menues digressions et pour en revenir à l'apocope proprement dite, celle qui est contenue (*in* J.S.) dans « Jean Dubuffe »(mais que Dubuffet utilisait aussi pour lui-même, en enlevant un f) est sans doute un moyen humoristique d'évoquer le fameux théoricien de l'art brut et renvoie surtout à l'amitié faite de respect et d'admiration réciproque qui, comme en témoigne leur correspondance, liait les deux hommes.

L'apocope pourra éventuellement aider au comique. Ainsi, c'est en tronquant Pétrone pour en faire « Pétron » qu'on obtiendra dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 163)



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

une iconoclaste épitaphe épigrammatique, « Pétron » nous étant donc présenté comme « [de] tous les poètes, le plus bête et le plus con / Car jamais il ne trouva la rime qu'il fallait mettre à corbillon / Car elle était son propre nom » : Pétron(/Pétrone) n'ayant pas non plus pensé à *Satyricon*, on peut penser que décidément il méritait un peu cette farce posthume.

Notons encore que dans l'apocope novarinienne, la phonétique est souvent prise en considération comme dans ces deux phrases tirée du *Drame de la vie* : « Cet homme a mal aux da » (p. 193) et «j'ai les accordéons dans les jà » (p. 226). Autres exemples puisés dans *Le Drame de la vie* : « paupi » pour paupières (p. 53) « poume » (p. 44) pour poumon, « Sarbaque » (p. 215) pour Sarbacane ou « glisse un mot sous la pot » (p. 267). Dans « en bandouillet » (p. 258), on est sans doute parti de bandoulière mais on entend aussi douillet et pendouiller voire bandouiller. Mais l'apocope était déjà présente dans les pièces du début :

- B.C.D. : « la té » (p. 186), « s'il te pl' » (p. 209), « orize » (p. 301), « La distrib'! La distrib' ! » (p. 162), « au bout de vingt ans d'aspire » (p. 210), « zéro point » (p. 169), « ce coste orange » (p. 206).
- A. V. : « panier de tignes » (p. 114) pour « panier de tignasses » – mais « tignes » ressemble aussi à teignes, à signes, à cygnes ou à tigres (Tignes est aussi une ville).
- L.M. : « décapits » (p. 390), « la bistoure » (p. 395), « [vider] les poubes » (p. 514), mais aussi « bambe » (p. 362) pour bambin, et « dèpe » (p. 387) pour départ.

N'oublions pas *Le Monologue d'Adramelech* (nouvelle éd. p. 11 et p. 46 : « modif de céans » et « Napo »), *Le Repas* avec la mystérieuse « Oiture à moiteu, noirceu, vapeu » (p. 39) et *Le Drame dans la langue française* (*in* T.P.)qui contient aussi des cas significatifs tels que « panorame » (p. 60) et « pholie maxe » (p. 49). La prise en compte de l'étymologie est encore plus sensible dans « s'agite le recte » (L.M., p. 441), « Son petit phalle inoffensif » (p. 494) et « Nous, les filles, on a du lacte » (L.M., p. 370), où l'on part de la racine latine (même si la « Seule à cédille » a conservé « phallus » et « rectum » tels quels), *idem* pour la double apocope en « In nomin patr » (L.M., p. 459) ; enfin, pour la graphie en « phalle », notons qu'elle se retrouve chez Apollinaire dans les *Les Cent mille verges*.

### 3.4.2. Novarina le Jivaro et sa « collec de T. coupées »

Dans *La Lutte des morts*, on se servira de l'apocope pour retravailler le proverbe « L'occasion fait le larron » qui devient « L'occasion fit la larre, fit l'larcin, fit brer l'ton » (L.M., p. 439), où l'on entend aussi « l'occasion fait le breton ». C'est dans cette œuvre que les apocopes, même (et surtout) prises dans leur contexte, sont les moins compréhensibles : « Coudre ses chiens par l'bout va falle ! » (p. 375), « On voit sa souffre lui réjouisser l'ablamère dolorit » (p. 362) « Dans l'un caveau son sperce la cerve » (p. 358) – dans sa « blesse au trou pensant » (p. 366), cependant, on pourra penser au bandeau d'Apollinaire. L'humour noir à l'œuvre permet aussi de rendre plus acceptables certaines visions comme cette scène de nécrophilie ou plutôt d'amour entre morts (ce qui n'est pas pareil), toujours puisée dans *La Lutte des morts* : « le maccabe se raccouple à un autre » (p. 377).

Dans *Le Discours aux animaux*, il faut noter le classique « cafète » (p. 205) mais surtout « un enf' » (p. 71), « sèpte » (p. 84), « sèpte-de-dèce-de-dère » (p. 213), « éclabousser les plafes » (p. 128) et le biblique « j'ai tatoué un psau sur mon bras gauche » (p. 16). Pour « décapiter », il se retrouve encore décapité dans « décapit » – novariniennement, il en est peut-être même dépité. Dans *La Chair de l'homme*, outre le cas de « Jean Catapu » (p. 180), on note une apocope particulière : c'est « perpendriques » qui, d'une certaine manière, tronque en partie perpendiculaires (p. 446). Autre modalité à signaler : l'auteur peut partir de ses propres expressions, « faire sexualité » par exemple, se voyant tronqué en « faire



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

sexe » (S., p. 31), ce qui relève presque de l'apocope. Il arrive qu'il ne reste qu'une lettre du mot initial ; le cas est évoqué dans la *Rhétorique générale* du Groupe µ [22]

***L'apocope peut prendre des proportions assez importantes, comme c'est le cas dans le titre La P… respectueuse ou dans certaines exclamations malsonnantes que le savoir-vivre recommande d'abréger (m…, b… de D…, b… de f…, etc.).***

Sans utiliser de points de suspension, Novarina proposera dans *Le Drame de la vie* sa version personnelle et encore plus radicale de ce type d'apocope : « Un homme arriva à Sainte A. et demanda qu'on lui coupe la T. » (p. 192) ; de fait si la tête est coupée, il n'est peut-être pas illogique que le mot le soit – dans le cas de la « té » pour tête et du « cé » pour ciel, on peut considérer qu'on est encore, phonétiquement parlant, en présence de lettres, à savoir T. et C. A la page 118 du *Drame de la vie*, c'est la mort qu'on apocope : « chacun [étant] saisi au moment de sa « m » » (quant à « ici », ailleurs confondu avec « inri », il devient « ice » à la page 338 de *La Lutte des morts*, mot évoquant alors « hisse » et même le froid de la glace, *ice* en anglais)

La spécificité novarinienne de l'utilisation du procédé réside dans l'étrangeté qui en résulte. Si le « Gaston, y'a l'téléphon qui son » du chanteur Nino Ferrer visait surtout à faire rire et si *L'Opération Tupeutla* de Pierre Dac contenait un sous-entendu grossier (*idem* pour des noms comme Wilhem Fertag, Albert Tunoulès et Nicolas Leroidec), certaines apocopes du *Drame de la vie* ont peut-être un caractère métaphysique ; les choses, ainsi autrement nommées, prennent une autre dimension, une couleur nouvelle : « Alors Dieu fit l'homme et le Mond » (D.V., p. 243), « Tout le monde crime tout le mon. Un être suit et moi je reste. Je suis un être et moi je raie ». (D.V., p.192). De même, toujours dans *Le Drame de la vie* (p. 32), il semble qu'on retravaille « Tout ce qui est vide est parfait » pour en faire « Tout ce qui vit est parfait », un peu comme si la vie procédait du vide.

L'apocope pourra encore être à l'origine de malentendus humoristiques : dans « je ne pense plus à lu » (*in* O.I.), de qui parle-t-on ? De lui ? De Lucien ? De Luc ? De Lucas ? De Lucienne ? De Lulu ? De « Vévé Luctu » ? De lutter ? De même, dans le mot glissé « sous la po » évoqué précédemment (D.V., p. 267), on peut éventuellement comprendre que c'est sous la peau que le mot a été glissé (ambiguïté très novarinienne).

Tout à fait subjectivement, nous dirons qu'il s'opère dans ce type pourtant souvent assez comique de phrases une sorte de malaise diffus voire de vertige swiftien, mais dont on ne saurait dire la cause – un peu comme si l'on posait que l'habit ne fait pas le moi. En fait, c'est surtout notre habitude de toujours à peu près comprendre ce que nous lisons qui est ici terriblement (mais aussi comiquement) contrariée. Quant à la raréfaction de la figure dans les pièces récentes, nous nous interrogerons plus loin, dans « Alerte dans les zones de Broca », sur ses causes et établirons un parallèle avec Nathalie Sarraute et sa phobie comiquement exprimée du mot « cata » (dans *Ouvrez*).

## 3.5. Procédés comparables

### 3.5.1. L'anantapodoton : un cas très rare de troncation

On l'a vu pour le mot-valise et le mot-accordéon, il y a aussi des variantes à la figure ; ainsi on pourra décréter que, même si le vocable n'est pas idoine, l'apocope concerne également des expressions. Signalons par exemple « J'ai repris du poil » (A.V., p. 106) – qui rase "la bête" en quelque sorte (mais qu'on retrouve chez Léo Malet). Ainsi donc, l'apocope pourrait également concerner des phrases et des tournures : « Au Sol et au Seul qui ! » (D.A., p.

[22] Groupe µ, *Rhétorique générale*, Editions du Seuil, Mayenne, novembre 1982, p. 54.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

163), « Je hurle que ma viande. » (D.V., p. 89) ou « Je ne suis qu'un enfant dans le trou duquel. » (D.V., p. 64). Autre cas : « et il se tut, à. » (D.A., p. 197) qui est aussi un jeu de mots. Il y a même, à la page 164 du *Discours aux animaux* une inscription funéraire incomplète « Né en » qui pourrait correspondre à la date de naissance de la « Môme Néant ».

Quant au « Je suis » (titre et nom, « néon », *ready-made* et formule récurrente), on le retrouve bien sûr dans la Bible (Ex. 3, 14) mais on pourrait presque estimer qu'il tronque, dans la Bible même et chez Novarina, « Je suis ce que je suis(/serai) » – en cela c'est peut-être un anantapodoton (d'autres suites seraient cependant imaginables : je suis les instructions, je suis le mode d'emploi, je suis la marche à suivre) à moins que la troncation concerne plutôt le *cogito*, auquel cas le « Je pense donc » se serait donc perdu en route, ce qui est très novarinien.

De façon plus sûre, remarquons ceci : dans « Les Teûgles […] se sont vengés sur les Pastrodons en les passant par le fil » (J.R., p. 71), la phrase devrait, pour être tout à fait correcte, se terminer par : le fil de l'épée – il s'agit donc, là encore, d'un anantapodoton, même si la phrase reste à peu près compréhensible. Il se peut que ce soit là un nouveau jeu proposé par Valère Novarina (tout comme Tardieu avec ses textes mangés de rouille) : à soi donc de remplir les blancs laissés ou d'imaginer godardiennement ce qui se passe hors-champ.

### 3.5.2. Suffixes farfelus

#### → *« at »*

Dans *La Lutte des morts*, c'est le suffixe « at » qui prédomine et fourmille ; et c'est le procédé de la suppression-adjonction qui interviendra pour raccourcir « ion » en « at » dans « interdictat » (p. 216),» manipulats » (p. 261) et « érectat » (p. 305). Pourtant, la réduction sera encore plus sensible dans « manipulats » (p. 269) et « génitat » (p. 310) qui pourrait presque remplacer accouchement, « accouchat » étant une autre possibilité (non retenue par l'auteur).

Autres cas de figure : le fait de lambiner semble devenir le « lambinat » (p. 181), celui d'être furibond, le « furibat » (p. 247), celui de hurler, le « hurlat » (p. 185) et celui de manger : le « mangeat » (p. 209). De même, l'accident devient un « accidat » (p. 305) et le « frichti », un « frichtat ». Dans *Le Monologue d'Adramelech* (nouvelle éd., p. 44), il y a un « monumat » que l'on retrouve dans *Le Drame de la vie* (p. 36), pièce où l'on croise un « Doctat » (p. 203) et des « experts psychiats » (p. 37) ; l'on y note aussi un «hopitât » (p. 55), un « cadavrat » (p. 90) et un « saucialat » (p. 118), qui nous paraît, péjoratif – d'ailleurs, c'est peut-être encore un cas de mot-valise : sauce(/saucisse) + société. Enfin, n'oublions pas (*in* C.H., p. 181) « l'articulat du genou ». Logiquement, on pourra préférer « habitat » à habitation, tous ces choix ayant sans doute *in fine* une incidence/influence très grande sur le rythme et la vitesse.

#### → *« usse », « asse », « ard », « on » et « et »*

Nous venons d'évoquer le cas de « Doctat » et nous évoquerons plus loin celui de « doctusses » mais signalons encore « hôpitard » (p 268) et « hospiton » (p. 99) – dans *La Lutte des morts* (p. 472), le mot « ambulances » sera, semble-t-il, tronqué en « ambulots » (ailleurs, il y aussi des « ambulateurs » qui rappellent un peu des déambulateurs).

Dans la langue française (et contrairement à « asse ») les suffixes « on » (cf. l'affectueux « couillon » rabelaisien) et « et » (cf. « grandet », « blondinet ») servent souvent (on a



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

l'équivalent en allemand et en espagnol), à indiquer une forme de petitesse ; cela sera repris par l'auteur qui invente le poétique « orillon » (sans doute une petite oreille voire une oreille de bébé qui annonce certes des oreillons à venir mais aussi de nouveaux horizons pour le monde, les mots horions et Orion n'étant pas loin non plus) pendant que, dans *La Lutte des morts* (p. 370), il s'agira de « couvrir les cadavrets d'un drapet » – c'est aussi une manière de refuser les graphies habituelles : à pompiers, on préfèrera « pompiets » (C.H., p. 280) et « journion » (C.H., p. 449) à jour ou à journée.

Par opposition à « et » ou à « on »/ » ion », « asse » exprime plutôt la lourdeur ou quelque chose d'excessif et/ou d'impressionnant comme le « courage extraordinasse » du *Drame de la vie* (p. 74) mais c'est un suffixe beaucoup plus classique que « on » tel qu'utilisé dans « vocabulon canin », « J'ai ma barbiche décoloron » (L.M., p. 407) ou dans « Ecriton », qui se situe entre Ecriture et écriteau (D.V., p. 117). Tout comme l'apocope, ce procédé ne sera pas vraiment reconduit par l'auteur – et il faudra peut-être se demander pourquoi.

### 3.5.3. Réductions d'expressions

Novarina le jivaro se présente comme un adepte du mot « décapi » (comme il dit), le procédé s'appliquant aussi aux expressions comme dans « faire sexe » déjà évoqué, qui procède sans doute de « faire sexualité ». Dans *La Lutte des morts*, on avait déjà le cas bizarre d'un quarante (cf. On s'en fout comme de l'an 40) qui se voyait divisé par dix dans « On s'fout d'ce bête comme de l'an quatre » (p. 487) mais, dans des pièces plus récentes, on a aussi le slogan « Roulez tombeau » (O.I., p. 53) qui permet de réduire considérablement une expression connue : Rouler à tombeau ouvert, tout en résumant efficacement la philosophie du chauffard de la Chanson Automobile.

Enfin, dans le « Bouillon-huit » de *L'Origine rouge*, on retrouve peut-être, modifiée (de 11 h. on passe à 8) et résumée au maximum, l'expression "boire le bouillon de onze heures". Quant à « La lumière nuit », il se peut que ce soit un proverbe réduit, « A l'œil malade, la lumière nuit » (Cotgrave, 1611) étant en effet mentionné par Alain Rey dans son *Dictionnaire des proverbes et des dictons* (cf. Robert).

### 3.5.4. Coupure au début

Il semblerait que la troncation, le décollage puisse également concerner le début des mots comme « Goulème » pour Angoulême ; c'est là un procédé quasi-magique voire magicomique : il suffit juste d'enlever un petit bout au vocable et on obtient carrément une ville nouvelle – cela pourra même concerner un continent tout entier avec la création de « l'Urope » (L.M., p. 495).

Sur ce principe, remarquons qu'un épiderme devient « l'piderme » (L.M., p. 468) et qu'on pourra se retrouver « crasé » (D.A., p. 253) par un éventuel "auffard" ou bien assister au « cortège des uppliciés » (L.M., p. 509). Autres exemples significatifs : « Seye encore un ! » (L.M., p. 522), « Qui ôllicite ? » (L.M., p. 206), « clabaudeur » (D.A., p. 100) et « piternellement » (D.A., p. 251), sans oublier (*in* D.A.) « Urnumératres », qui est peut-être aussi un mot-valise mêlant urne (ou plutôt Urne) et surnuméraire.

Dans « l'Irquide coule » (L.M., p. 340), il semblerait qu'on ait amputé liquide en ajoutant un r – mais l'Irquide est peut-être un fleuve ou une rivière existant vraiment. « Ouivre » (*in* C.H.) a l'air d'un retravail de Vouivre, mais le mot n'est pas inventé. Mises en gloire et émajusculées, les « Nuscules du talus » sont sans doute des « choses du talus » peut-être minuscules mais intéressant l'artiste d'art brut, qu'il s'agisse de Novarina ou de « Jean



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dubufe ». Pourtant la réduction la plus drôle reste sans doute « Manuel Kant » (ce dernier ayant soi-disant écrit toutes les pièces de Molière).

Notons encore que dans « Coutez » (L.M., p. 439) et « couté » (L.M., p. 301), c'est écouter qui a été coupé et que, toujours dans *La Lutte des morts* (p. 462) l'injonction « Ormez vrillons » (qui semble adoucir « Formez bataillon ») sera suivie d'un « foutez cotilles » passablement grivois. Dans « fançon », l'auteur se sert du suffixe on contenu dans enfançons mais se passe du préfixe ; il s'agira ici d'«enfancer d'autres fançons » – mais son « fançons » ressemble aussi à façons (ce qui montre toute l'ambiguïté du procédé). Dans l'adjectif « ridiques » (*in* L.M.), que s'est-il passé ? Le contexte n'aide pas toujours à le savoir ; ici : est-ce véridiques ou ridicules qui a été tronqué ? Dans « Autologies » (A.I., p. 112), on se dit que c'est le t de tautologies qui a été ôté.

Mystère et comique d'incongruité prédominent donc mais une certaine poésie assez hermétique n'est jamais vraiment bannie du jeu (si c'en est un) que nous aurons essayé d'étudier : « C'est la saise des âmes, aison des apours » (L.M., p. 359).

# III. Anarchie, potachisme et insolence

## 1. L'arsenal quénien revisité

### 1.1. Le néo-français novarinien

#### 1.1.1. L'écriture phonétique

Pour créer des mots, Novarina pourra aussi, à l'occasion, avoir recours au « néo-français », procédé officiellement inventé par Queneau en ce qu'il le nomma et lui donna ses lettres de noblesse (théorie, incipit de *Zazie dans le métro*) et consistant, tout simplement, à écrire exactement ce que l'on prononce (« Darouine » pour Darwin, par exemple). Ainsi, dans *Le Discours aux animaux*, il est écrit « clounerie » (p. 264) et « vélo vert clounique » (p.250). Pourtant, Novarina saura se démarquer de Queneau en écrivant « oiture », qui rappelle l'oie - et non « ouature », comme aurait fait l'auteur des *Fleurs bleues*. *Idem* pour la « grande barbe nouère » (D.V., p.197), que ce dernier, *a priori*, aurait sans doute écrit « nouare » », pour « Mais z'où suis-je garé » (O.I., p. 54) qu'il aurait transcrit en Mézou ou (S. ; p. 43) « Quelle heure y-z-ont dit qu'il est ? (lui aurait sans doute choisi "izondikilé")

Cela dit, l'expression mi-française mi-anglaise « finir en biouté » (L.M., p. 390) pourraient fort bien figurer dans les *Œuvres complètes de Sally Mara* (l'auteur en question étant une anglophone francophile). *Idem* pour le « fioul » de *Vous qui habitez le temps* (p. 79), pièce ou on lira encore « je bus du whisque » (p. 79) et « Savoir jumper, sachez jumper » (p. 12) ; enfin, il sera, dans *L'Origine rouge*, fait mention de «biftèques transgéniques » (p. 61), autant de graphies typiquement quéniennes – *idem* pour la « tauquechaudiste » de *La Scène* (p. 100).

Pour l'agglutination « étrumain » (D.V., p. 119), Queneau pourrait aussi en être l'auteur. Dans l'article de *Encyclopaedia Universalis* consacré à Valère Novarina, on en retiendra une autre : « 'J'ai malaufond' dit le mort du *Drame de la vie*. » ; pour « Nosotros » (O.R., p. 101), il semble agglutiner/comprimer phonétiquement « Nous autres en os ». Dans *Le Repas* (p. 28), c'est au contraire à une sorte de désagglutination que l'on assiste dans : « que



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

rêusse-teura-t-il dû mon corpû quante jeu manjeru plu ? ». Enfin, rappelons que certains néologismes très longs (voir ci-avant) sont en partie assimilables à des agglutinations. Quant au projet de la *Petite Cosmogonie Portative* (à savoir introduire plus ou moins ironiquement des mots techniques, scientifiques dans un contexte poétique), il est un peu comparable, au niveau des effets comiques provoqués, à celui du blason novariniennement argotique de *L'Opérette imaginaire* (et nous y reviendrons) ; en fait, la filiation en question nous paraît surtout concerner un certain état d'esprit, une certaine malice et une certaine insolence.

### 1.1.2. Présence d'autres langues

#### → *Vivantes*

Il nous faudrait tout d'abord revenir sur le néo-franglais quénien plus ou moins reconduit par Valère Novarina ; c'est que, ci-avant, on aurait fort bien pu citer « Bizenesse, bizenesse » (B.C.D., p. 208) ou bien noter « Maximarquette » (C.H., p. 145) ; quant à « On s'en remembre plus » (B.C.D., p. 188), il s'inspire manifestement de *to remenber* et c'est sans doute sur *perfect* que l'auteur se base pour fabriquer « perfectement » (L.M., p. 441). « Pousse ton help ! » (D.A., p. 132) devrait, lui, équivaloir à : Crie au secours ! Enfin, dans « moitié d'une sême fesse » (L.M., p. 446), on réalise une sorte de vague parenté phonique entre même et *same* et fesse et *face*.

Cela dit, c'est souvent à un anglais complètement *destroy*, destroyé (franglisation tentante) que nous avons affaire comme dans « l'aructasson son parlebing » (L.M., p. 337) ou « C'est un réal pharnomène accoustic » (L.M., p. 343). Pour les verbes en ing imposés par Boucot (« Prospériting », « Nervositing ») , ils font frémir par leur actualité et nous en reparlerons dans notre troisième partie.

D'une façon plus générale, sur le plan de la musicalité et en considérant certaines options prises en ce qui concerne les emprunts à l'anglais, les apocopes, les verbes composés (on retrouve un peu les mêmes chez Patrick Chamoiseau, dans *Chronique des sept misères* notamment) et certains suffixes, on pourra estimer que, dans le principe, le novarinien ressemble un peu au créole. Plus anecdotiquement, la question « qu'est-ce que tu fais-tu ? » (D.A., p. 261) pourra même nous rappeler une tournure typiquement québécoise. Autre langue vivante, l'allemand sera présent dans une question comique comme « Alphonse, wasse tu fais ? » (L.M., p. 439) mais c'est surtout dans la manière d'associer certains mots pour en inventer d'autres par agglutinations à l'infini que l'auteur s'en inspire manifestement. On pourra également déceler une trace d'italien dans « finestre » (O.I., p. 56) et d'espagnol dans « Espécialement » (D.A., p. 147) ; dans « Salimalez-les quoi » (D.A., p. 46), c'est la fameuse formule arabe qui se retrouvera humoristiquement francisée. Enfin, dans *La Scène*, les mêmes nouvelles nous seront données dans plusieurs langues différentes en un véritable feu d'artifice néo-babélien.

#### → *Mortes*

Nous aurions pu intituler cette sous partie comme suit : « –Mortes ? », tant il est vrai que l'alternative du mort ou vif n'a pas grand sens ici – même si c'est surtout l'humour qui rendra présents latin et grec ancien. C'est ainsi que deux nouveaux personnages (artistes ? philosophes ?) illustres verront le jour : « Phonocrate » (D.A., p. 64) et « Philocalypse » (D.A., p. 292). Plus sérieux, le mot « Logodynamique » s'inspire directement du grec – *idem* pour « systématographe » (D.V., p. 126), « Hébéphronecte » (D.V., p. 187), « ophtalmipèdes » (D.V., p. 291) et « misocide » (C.H., p. 343) sans oublier « narcolyte »



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

dans *Falstafe* (p. 570), « chromosonerie » dans *Le Discours des animaux* (p. 137), « Paralléloperplexe » dans *Je suis* (p. 52), « dodécatupède » dans *La Scène* (p. 22) et « Chronopole » dans *L'Acte inconnu* (p. 14). Dans *Pour Louis de Funès*, on aura même une sorte de tir groupé concernant les mots de ce type et s'expliquant par un énervement de l'auteur contre un trop de théorie : « orthoscénistes » (p. 116), « anthropothérapeute » (p. 116), « dogmates » (p. 124), « entomologueurs » (p. 139), « dogmatosés » (p. 138).

Quant au latin, il sera omniprésent ; c'est que, tel Desproges et Verheggen, Novarina ira voir du côté des feuilles roses mais en s'amusant, lui, à revisiter certaines formules liturgiques : « in situ et orbi » (D.A., p. 199) mais aussi « Amenibus », « Patère noustère », « allélouyoc », etc. Autres facéties : ça et là, remplacé par « hic et hoc » (D.A., p. 27) et, dans *Pour Louis de Funès*, des mots comme « médiagogues » (p. 114), formés à partir de « médius(/medium)», le suffixe étant grec.

Dans «[s'agiter] le recte » (L.M., p. 441), on part de rectum pour imaginer un équivalent cocasse à l'expression grossière "se bouger les fesses". De même, on se servira de l'étymologie latine pour établir cette distinction : « Nous, les filles, on a du lacte ; vous les gars, du sperme ! » (L.M., p. 370). Sur le même principe, on aura dans *L'Origine rouge* : « l'homme reproduit de l'homme ad libitum pour refaire de l'homme *libide* » (p. 106), *lidide* rappelantlivide, adjectif qui renverrait à « L'homme blêmit », phrase concluant *Le Discours aux animaux*.

Autres occurrences : « Defunctus est » (B.C.D., p. 181), « nés-Variétur » (D.A., p. 87), « jusqu'au bord extrémis » (D.V., p. 217), « Fugit Lux » (J.S., p. 192), sans oublier la tirade latine du trio féminin de *La Scène* (p. 147), exemples parmi d'autres. Quant à « l'abîme appelle l'abîme » (S., p. 84), il procède peut-être un peu du fameux « Asinus asinum fricat ». Dans « la plus petite moindrissime » (D.A, p. 279), le suffixe « issime » permettra, lui, d'insister sur la notion de petitesse extrême – *idem* pour la vélocité avec « rapidissime » (B.C.D., p. 309) ; dans *Le Discours aux animaux*, on croisera des « animaux simplissimaux » (p. 47). Dans « Dear publicoume, corps péridon »(L.M., p. 338), l'anglais et le latin – voire le grec (cf. « péri ») – se retrouveront mélangés.

Comme chez Queneau, l'ancien français sera également représenté, mais pas forcément parodié comme dans *les Fleurs bleues* ; ce sont plutôt des tours de phrase qui seront repris – et des techniques d'écriture (sextine, fatrasie, blason) qui seront transposées, tout comme sera littérairement modernisé l'art de l'escamotage de foire, a travers l'utilisation constante de la suppression-adjonction (nous y reviendrons).

### 1.1.3. « Agglutineries »

Quant au mot » métheuranscène », s'il semble plutôt dépréciatif (metteurenscène l'eût été moins), c'est sans doute à cause de la présence de « rance » qui renvoie au côté périmé (du point de vue de l'auteur) de la dictature boucotique de tous ces metteurs en scène se faisant mousser à partir de textes qu'ils n'ont pas écrits ; dans un même ordre d'idée, la mise en scène ne devient pas la misenscène mais la « mysanscène », « mysan » indiquant peut-être une certaine mysanthropie s'appliquant justement à tous ces « sorbonnographes », « grammato-radotiens », « perroquateurs de concepts », « bocalisateurs de névroses », « démêleurs de pénis », « pêcheurs de méandres », « coupeurs d'hommes en trois » et autres « réducteurs de bêtes » violemment fustigés dans *Pour Louis de Funès* (*in* T.P., de la p. 111 à 150).

Dans *La Lutte des morts*, on part de l'écriture phonétique, ce terme devant s'term, mais on va encore plus loin en enlevant l'apostrophe, s et term s'accolant pour aboutir



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

à « sterm » (p. 369). On recense encore (*in* C.H.) le cas particulier d'une apocope réalisée à partir d'une possible agglutination : c'est « globots » qui tronque sans doute globoculaires. Outre « Lancienne mine » de *L'Inquiétude* (p. 33), on croise aussi dans *La Scène* « Sambrémeuse » (p. 97) et signalons enfin les cas de « Lendemain », d'» étrumain », de « malaufond », de « léconomie », de « ténorme », de « Besticulotte » et de « tauquechaudiste » (« talk » et « show » s'agglutinant phonétiquement). Ces graphies, notons-le, se retrouvent souvent chez Rabelais (« quil faut », « tresgrande », « il lavalla », « il lavoit », etc.) et ce n'est pas le seul point commun entre les deux écrivains.

## 1.2. Langue verte et mélange des genres

### 1.2.1. Une veine populaire

On le voit dans le titre même qu'il choisit de leur donner (cf. mots « lutte », « classes » et « atelier »), les premières pièces de Novarina sont comme « frappées au coin du populaire », si l'on peut dire. Cela se retrouve tout naturellement au niveau des thèmes mais aussi et surtout au niveau du langage qui est souvent plaisamment argotique.

Dans *L'Atelier volant* par exemple, on « se [couvre] le chou » (p. 108) et on « [vise] un poste à la coule » (p. 95). Dans *La Lutte des morts*, c'est le mot « pif » qui montrera le bout de son nez : dans « Ribot-Doret-Louis-Rétif, sortez d'en bas qu'on vous voie l'pif ! » (p. 353), certes ; mais aussi dans : « Bigume-Carnaque, chef ingénieur à Poil-du Pif » (p. 367). Dans *Le Babil des classes dangereuses* (possible périphrase pour argot), on aura même un récit célinien (cf. formules imagées, vitesse rigodonante, violence rendue comique) qui pourrait figurer dans *Casse-pipe* (même si on peut aussi penser à Michaux) :

***Je fonce au tas, pensant naïf pouvoir l'vriller sans qu'y m'désosse. Lui m'bourre la case, y veut me découdre. […] Il a eu l'front ! Sitôt, j'en gueule : « A moi, natifs d'Arras ! » Y m'fait : « Goule pas, blaisiau, t'as les clapettes ! » Jouant des deux j'lui canne une pive. Y m'fait face. « Vas-y, flanche pas » que j'me rétorque en mon for intérieur. Y m'en fout deux. V'la l'autre qu'arrive avec la poularde flanquée d'ses deux rosses à faire pleurer les canons. Y s'échauffe. J'm'échauffe aussi. D'un beau plongeon morganateur, j'lui trempe une phalangekès en plein l'trou d'l'œil, l'étiaffe d'un coup. Mince de balade ! On roule à deux dans la fosse […] : coup de deuil, l'pitaine était là à nous épier planté derrière. Au clou, qu'y nous a menés, à Gap. Huit jours de rat, quoi. Les deux dans la même tanne, basse sur pattes et quatre sur trois… […] Des jours, je croyais qu'on s'étranglerait. (p. 179).***

Directement lié à l'armée, le genre « comique troupier » se présente également comme une des influences majeures de Novarina et la Chanson Automobile (in O.I.) pourrait presque nous faire songer à la transposition métaphysique d'un air aujourd'hui complètement oublié mais qui eut son heure de gloire. L'humour Vermot à l'œuvre dans les chansons en question (jeux de mots douteux, esprit blagueur), le genre titi parisien (plein de gaieté et d'ironie) et la parlure parfois rude d'un Gavroche trouveront donc une sorte de postérité littéraire dans une œuvre comme *Le Discours aux animaux* même si l'argot y côtoiera prière chrétienne, formules liturgiques et théologie négative ; c'est ainsi, tout naturellement, que le refus radical du réel et l'angoisse métaphysique du narrateur-auteur pourront s'exprimer dans une phrase définitive comme « Je ne peux plus pifer l'univers » (p. 112).

On tombera aussi sur des tournures familières et incorrectes comme « quèque chose d'intéressant » (p. 212) ou « C'est une histoire que quand je l'entends, j'en mène pas



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

large » (p. 104), des images humoristiques comme « son juge outré vira citron » (p. 72) ou encore des mots et expressions tels que « calcifs » (p. 171), « frangines » (p. 241) et « triste pignouf » (p. 255) – avec, dans cette pièce, une sorte de prédilection pour le vocable « klebs », utilisé à la page 190 mais aussi dans « Kif-Klebs » (p. 238) et « klebs de carnasserie » (p. 84).

### 1.2.2. Gouaille et hermétisme

Il n'est pas étonnant que Novarina connaisse et utilise l'argot. Cette langue est liée au mystère et à l'ombre ; il y a en elle comme un refus d'être compris voire une haine de la norme. Il ira même voir du côté du verlan (dans « jadé » par exemple où « déjà » se voit rapproché de « jadis »), passant phonétiquement de « kilo » à « Oh qu'il » (A.I., p. 68). Quant à l'expression « jargon charcutaillé » (V.Q., p. 68), c'est peut-être une manière d'évoquer le loucherbem, cette langue si particulière que pratiquaient les bouchers et que Queneau utilisa dans *Exercices de style*. D'autres initiatives nous semblent assez quéniennes, par exemple écrire dans un argot imaginaire, retravaillé et particulièrement hermétique, comme à la page 485 de *La Chair de l'homme* :

***A farfoiner des acrocholebifes et à redevenir vert-tomate, et à ourler des ouzebingues jusqu'à plus ras j'amentuissais à périr cabochon mes deux jambages, plus vite possible. […]. Heureusement, par un heureux malheur, mon beau-blince me dit d'accrebluter son louite-fauve à mes deux jorines par la dernière des lézardées qui me restaient : me v'là donc qui trouve balza et suinton.***

Ici, c'est surtout l'esprit de l'argot (lié à un certain phrasé, à un certain rythme de phrase) qui nous paraît présent ; au reste, l'influence est en fait d'essence beaucoup plus célinienne (voire michaldienne) en ce que nous sommes, semble-t-il, en présence d'un argot (mais en est-ce vraiment un ?) encore plus retravaillé que chez Raymond Queneau – et notons en passant que le « génitronc » de la page 124 du *Drame de la vie* est peut-être une réminiscence de *Mort à crédit*.

Autre parenthèse : il y a dans *L'Atelier volant* un autre passage - quoique rédigé dans un argot beaucoup plus classique (cf. « flingue », « directo », « je me pointe », « pour la soif », etc.) – qu'il faudrait signaler ici mais comme il relève également du style propre à un certain type de roman noir/policier français (cf. Léo Malet, traductions de Duhamel, etc.), nous en reparlerons plus tard, dans notre troisième partie.

Dans *L'Origine rouge*, la langue verte sera particulièrement présente mais, tel Céline, Novarina ne proposera pas un argot brut (comme chez Forton, Le Breton et parfois Simonin), non repensé, non retravaillé littérairement ; c'est ainsi que mézigue deviendra « mes zigues » et que les miches ne sont plus vraiment les miches : « J'ai mal aux mijes, j'ai mal aux bois » (p.87). De même, des jeux de mots (par exemple déclare/décarre et dans le cas qui suit : bobine et fil/ficelle) s'immisceront comme dans la « Chanson d'ma bobine » (O.I., p. 118) chantée par « Jojo d'la boîte de ficelle », qu'est p'têt' ficelle comme Lassie chien ficelle, éventualité non précisée.

Pêle-mêle, on recensera dans *L'Origine rouge* plusieurs vocables et/ou expressions populaires plus ou moins argotiques tels que « Panade ! » (p. 183), « Mazette, bernique ! » (p. 194), « Crénom !» (p. 196), « bobard » (p. 188) et « ramdam » (p. 142) ; on recense encore un « Jean-François Badigoince» (p. 77) et notons aussi « parigot » (p. 156), « morfle » (p. 88), « bécane » (p. 134) et « baraque », « patraque », etc. Dans *L'Opérette imaginaire*, même défilé avec « ceusse », « charogne », « barboter », « combine », « boulotter » et « Prête-me-le ». Enfin et par parenthèse, si l'on connaissait la « Môme



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Néant » de Tardieu, on se prend à penser que le surnom de « Môme Grabuge », mentionné dans *L'Origine rouge*, siérait fort bien à la Zazie de Queneau.

Dans *L'Opérette imaginaire* (pp. 77-78), l'apostrophe sera canaille et gavrochienne : « me v'là encore d'la revue », « Tout petit j'avais d'jà […] », « j'vais l'saigner » – *idem* dans *L'Origine rouge* : « V'la qu'elle », « J'remue les quilles », etc. Dans *L'Acte inconnu*, on aura « pauv'citron d'ma pomme » (p. 155), « vot'cadavre » (p. 154) et « y nous r'garde » (p. 180).

Pour l'expression « Lâche pas la patate » (O.I., p. 111), elle nous paraît mélanger "Lâche pas l'affaire" et "garde la patate", c'est à dire "garde le moral", soit la pêche voire la banane (terme s'appliquant plus spécifiquement au sourire), la question étant de savoir si ce sont les patates qui donnent la patate. Habituellement qualifiés de poulets, les policiers semblent, dans *L'Opérette imaginaire* (p. 106), se transformer en « phoques » qui (sic) « lui mirent la tête au sac » – de même la graphie en « cofes » (O.R., p. 135), d'ailleurs anagramme phonétique de phoques, pourra surprendre, keufs (mot récemment entré dans le dictionnaire) correspondant mieux à la prononciation habituelle.

Cela dit, les variations argotiques les plus drôles concerneront peut-être la toponymie : dans *L'Opérette imaginaire* (p. 94), avec « Loctroudy » (trou où résident des loquedus ?) et dans *L'Origine rouge* avec « Bibi-les-Moulineaux » (p. 135) et même (p. 155) l'authentique « Clamecy » (où l'on retrouve « clamser ») mais également dans *La Scène* (p. 75), avec « Châtel-Bobard » pouvant sonner aussi comme le nom d'un mauvais vin issu d'une cuvée "bidon" (cf. Bobard).

Pour terminer cette sous-partie consacrée à la langue verte, affirmons que la grosse différence entre Queneau et Novarina, c'est que l'auteur de *Zazie dans le métro* se posait encore la question de l'argot et du mélange des genres sur un plan théorique et politique tandis que, la chose étant acquise – justement grâce à des auteurs comme Raymond Queneau (mais aussi Rictus, Céline, Carco, Forton, Simonin, Le Breton, Dard, Boudard, Héléna, Audiard, Siniac et consorts) – et, en quelque sorte, la digestion opérée, le dramaturge, très naturellement, utilise l'argot à l'occasion tout à fait comme il passe d'un registre à l'autre (ou les mêlant), c'est à dire sans que cela présente la moindre difficulté (de censure, de retenue, d'affectation, de maîtrise imparfaite ou autres).

### 1.2.3. Un éclectisme fort réjouissant

Dans une tentative (certes ratée) d'associer dans un même mouvement, grand classique quénien (cf. « reluquâmes » / « puât », etc.), des registres de langue différents (avec, ici, une forme conditionnelle qui rappelle vaguement l'imparfait du subjonctif et une élégante tournure médiévale avec sujet dans le verbe), on obtiendra chez Novarina « Que deviendrûmes sans les arpions ? ». *Idem* pour « A qui il est c'corps im-je ? » (O.R., p. 82), question s'adressant peut-être à Dieu et ressemblant pour la fin au « Que ne vous assomm'je » du père Ubu.

Dans un même ordre d'idées, la notion novarinienne de « demeure fragile », s'appliquant peut-être bibliquement à ce temple sacré qu'est le corps (celui de Marie, par exemple), se retrouve un peu dans « Voyez ce corps, c'est ma baraque » (O.R., p. 112), la « barbaque » n'étant pas loin (tandis que la fameuse inscription « e pericolo sporgersi » côtoie l'interdit biblique à la page 61 de *L'Opérette imaginaire* : « Tu n'f'ras point cuire le veau / Dans l'lait d'sa mère / Ni te pencher trop haut, par la portière ! ») ; autre télescopage iconoclaste : « Vidange et louange au Dieu créateur » (O.R., p. 106), exemple parmi d'autres.

Dans *L'Origine rouge*, il sera question de « Bibi », de « ma pomme » voire de « Bibi-la-frite ! » mais aussi, dans un même mouvement, de termes latins comme « ego » (voire de



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« Bibi éjus » et autres « alter-bibi ») et cette façon argotique de se désigner soi-même se retrouvera d'ailleurs dans *L'Opérette imaginaire*, pièce ou certaines plaintes et interrogations ont un caractère *a priori* (car enfin : est-ce si sûr ?) peu compatible avec la langue verte : « Si tu veux qu'j'y aille, dis-moi qu'là-bas/ Y a qu'èque chose pour bibi » (p. 25). Après « ego » et « bibi », on se préoccupera d'autrui et de la présence du « toi » en « soi » mais les souffrances se ressemblent et se confondent car « c'est jamais qu'ton toi qui morfle » (O.R., p. 88).

Dans le cocasse « Nom d'un p'tit Bouddha ! – (Dieux qu'il est farce !) » de *L'Opérette imaginaire* (p. 78), l'expression précieuse et désuète « qu'il est farce ! » côtoie une expression qui rappelle « Nom d'une pipe ! », l'accessoire en question n'étant au fond qu'un « p'tit bout d'bois » (« bout d'bois » et Bouddha étant comme rapprochés). Cela posé, on met peut-être trop en avant des pièces comme *L'Opérette imaginaire* et *L'Origine rouge* car le procédé consistant dans le rapprochement de registres différents concerne bien sûr aussi les pièces du début, à commencer par *Le Babil des classes dangereuses* où l'on trouve « In ténébris pacem. Because Gap. » (p. 179) et des télescopages comme « cet astre absconsait furieusement les louchettes » (p. 178), les louchettes étant peut-être de louchantes mirettes.

Nonobstant, c'est bel et bien dans *L'Opérette imaginaire*, et dans le Troisième duo entre l'Ouvrier Ouiceps et la Dame autocéphale (pp. 127-128-129) que le procédé du mélange des genres atteindra véritablement des sommets en matière d'efficacité comique ; ne citons que :

***Ce que je veux, c'est ton solide pancréasse, j'en ai jamais vusse comme çasse. Ce que je veux, c'est ta cloison d'Sagoinse, pour elle j'en coince, ah oui vraiment ! Ce que je veux, c'est ta membrane optique pourvue d'deux trous bien sympathiques Ce que je veux, c'est ton conduit des frères Gerbault qui m'ont toujours fait saliver l'museau Ce que je veux, c'est ta valvule pylorique dont l'échappement est extrêmement pratique***

Dans cette chanson, que nous avons présentée comme un texte à amorce de type perecquien (car c'est aussi ce qu'elle est), on aura pu noter de possibles références (cf. « poumons » « pylore », « sacrum ») au fameux « J'ai la rate qui se dilate », dont le principe était un peu le même. L'auteur serait-il donc, par moments (dans *L'Opérette imaginaire*, notamment) une sorte de comique troupier dans la lignée d' Ouvrard ? Si l'on se réfère à la page 92 de *Vous qui habitez le temps*, on verra que cette filiation inattendue est en fait évidente :

***J'ai le corps qui s'dérobe ! L'estomac qui a très froid ! La barbaque qui s' dérobe, la vignolle qu'est toute folle ! Les oreilles, toutes pareilles ! Les yeux beaux, deux en trop ! La bouche une, opportune !… Les pensées sortent du nez Ah mon cher que c'est triste à dire d'avoir été fait pour le pire Ah mon Dieu quel grand tourment, d'avoir été construit en temps ».***

D'autres rimes seront fort cocasses : « J'suis pas la victoire d'Samothrace / Vu qu'j'ai vécu sans laisser d'traces » (O.I., p. 108), « Cassiodore » / « J'en r'veux encore » (O.I., p. 106), « saudade » / « panade » (O.I., p. 104), « comme dab » / « A baobab, à daobad » (O.I., p. 109), « barbote » / « homozygote » (O.I., p. 100), etc. De même, la « jolie bouche rose » est celle « avec laquelle on cause » (O.I., p. 120). Le subjonctif « chantasse » (mais « comme une baleine ») et la « trompe d'Eustache » côtoient « rastagoua », « sabretache » et « trous d'nez » (O.I., p. 107).

Autres changements de registre, dans *Le Jardin de reconnaissance* cette fois : l'incorrect « appartiendru » (p. 36) qui apparaît dans un contexte métaphysique et surtout,



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

à la page 78, la rime en « pourpre »/ » soupe ». D'autres télescopages seront aussi très réussis : ce sont ceux qui concerne les interventions des Machines à dire voici, comme à la page 55 de *L'Origine rouge* où l'on passe d'une série d'éloges amoureux à « l'hypothétique chute des actions modulables indexées ».

Dans un même ordre d'idée, l'éclectisme de l'auteur – comparable à celui de Beckett (« Du Malebranche en plus rose » dit le narrateur de *Premier amour*), de Céline ou de Queneau – lui permettra, toujours dans *L'Opérette imaginaire*, de faire rimer « Philoctète » et « bicyclette », dans le cadre de la Chanson en chrome (pp. 105-106) : « Il avait pas lu Philoctète / Quand y trappait à bicyclette […] / Y songeait encore à Platon / Car il dormait tout l'temps déhors / Su'l'carton ! su'l'carton ! » (« déhors » correspondant un peu à la prononciation de Michel Simon dans *Boudu sauvé des eaux*). Ailleurs, ce seront les mots « nuque » et « Habacuq » qui se verront associés par la rime (même si l'analogie rimante et/ ou phonétique n'est bien sûr pas la seule modalité de rapprochement). Dans *L'Acte inconnu*, on fera rimer « l'vide » avec « livide » et « Pyramides » (p. 140) et « grain d'sel » avec « septième ciel » (p. 141)

Enfin, cette réconciliation réalisée entre un certain classicisme et des formes plus modernes se retrouve tout naturellement sur scène au niveau des voix des acteurs novariniens, eux qui sont « [nourris] non seulement de Molière, Jarry, Claudel, Labiche mais aussi de notre langue telle qu'on la parle et l'accentue tous les jours à Suresnes, à Lille, à Roanne, à Neuchâtel, à Gennevilliers, à Saint-Etienne, à Beauvais… » : c'est ce qu'explique Novarina dans une interview qu'il accorda à la revue *Mouvement*[23]. Plus loin dans le même document[24] il affirme qu'«[il] faut capter les forces du langage – ou qu'elles soient : dans le rêve, dans Mallarmé et au dos des camions ». L'éclectisme de l'auteur est encore signalée dans la biographie publiée chez Corti sous la forme d'une anecdote non anecdotique (d'où son intérêt) : « 1997 : Le 30 novembre, après une semaine de nô à la Villette, va à Troyes avec Pascal Omhovère voir *Un de la Canebière* de Vincent Scotto »

## 1.3. Une littérature à contraintes ou la délimitation d'un terrain ?

### 1.3.1. Un parcours initialitique

Comme dans *Le Vol d'Icare* (où Hélène s'écrit. L.N.) et *Sally plus intime* (avec le moule en H…M…R, sur lequel nous reviendrons), les initiales pourront avoir leur importance chez Novarina et faire l'objet de jeux étranges : c'est qu'ici, « V.N. » est bien sûr à rapprocher du nom de l'auteur mais peut-être aussi de « Voie Négative ». Pourtant, ce n'est pas le seul jeu (?) proposé : dans *La Lutte des morts* par exemple (p. 400), il s'agira pour un personnage de sexe féminin de « [prendre] la position Du Chien Qu'on rate. D.C.Q.R. » – cas très rare de sigle commençant par « Du » ; quant au « F.N.R.B » , le sigle est « inconnu au bataillon » (sauf pour l'entame en F.N.). Dans *Le Discours aux animaux*, c'est une conjonction de coordination qui correspondra au « M » dans M.N.R.I.M.R., soit « Mais cet élève N'entendit rien car Il Mentit comme il Respire ». Les initiales M.P.L.S.L.N., elles, correspondront plus poétiquement, dans *L'Atelier volant* (cf. p. 101), à « Mes Premières Larmes Sur La Neige ».

Dans *Le Drame de la vie*, les initiales semblent assimilées à des choses existantes (mais lesquelles ?) et fonctionner comme des jalons, des bornes dans l'existence des

[23] Valère Novarina, « La combustion des mots et le sacrifice comique de l'acteur », interview accordée à la revue *Mouvement*, n°10 , octobre / décembre 2000 ; p. 24.

[24] *Ibid*, p. 26.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

personnages : « la scène a lieu dans un P, la scène a lieu dans un V. ». Puis le jeu se poursuit : « Entre V guidé par l' homme de X. Entre V guidé par l'homme de X ». A la page 178 de *La Chair de l'homme*, « le porteur de deux pantalons » va jusqu'à se définir à partir de marques désignées par des initiales : « Je porte la marque I.L.F. sur ma combinaison marquée G.E.R.G., avec deux pantalons intérieurs indépendants à glissières, marqués F.U.D. et R.O.L. ; mes deux gants sont marqués U.F.P. et R.O.L ; mes deux gants sont marqués U.F.P. et ma tête est marquée d'un trou de tampon idem », « R.O.L » étant peut-être un clin d'œil aux initiales (cf. « P.O.L ») de l'éditeur de « V.N. » (p. 178). A la page 28 de *Je suis*, un parcours de vie sera même balisé par des initiales :

***[…] j'ai marché de N à N', travaillé chez T', puis poursuivi la filière F par sa diagonale B, puis en sens inverse de U à U ; puis redenouveau de U à U, puis redenouveau de U à U où sous l'influence I du facteur A, j'ai rencontré le problème B, qui s'aggrava jusqu'à la fin F où j'ai plus vu la personne P. A l'hôpital de H l'infirmière I me parla de ma mère M, de mon père P, de mon frère F, de ma sœur S.***

Ce procédé quasi-géométrique semble assimiler de façon tragi-comique l'homme à une vulgaire boule de flipper allant d'une lettre à une autre sans qu'il y ait grand sens à tout ce mouvement. Ce type de parcours fâcheusement et funestement « initialitique » se retrouve dans les « amossiennes malédictions » de L'Anthropoclaste dan*s L'Origine rouge* (p. 152) : « Pour avoir divisé tes habitants en trois zones A.B.C. et chaque zone B, en trois habitants D.E.F. ; et chaque zone F en trois habitants I.J.K., malheur à toi, Saint Chamond : ton hôtel de ville se lézarde ! »

Dans ce festival fait d'initiales, les Machines à dire Voici ne seront pas en reste, qui nous bombarderont à coups de sigles anormalement longs comme « U.N.F.L.S.C.I.O », « F.L.P.P.K.R.S. » et « F.C.P.R.T.S.D.F.G.U » (O.I., p. 31) où l'on reconnaît pêle-mêle F.C. (comme « Football club »), C.I.O., S.D.F. et F.L.P. ; et il y aura aussi des noms de groupes écrits en majuscules comme le SERUSODOLOSSE (O.I., p. 32), la FOGEPA (O.I., p. 33), la SOMNITEC (O.I., p. 35) et CAPITOL-S.A. (O.I., p. 35) ; là encore et comme pour une overdose publicitaire, on a le sentiment comique mais presque oppressant d'une invasion de l'homme par les initiales – or, il n'est pas sûr qu'il gagnera la partie.

L'invasion continue dans *L'Opérette imaginaire* (pp. 36-37) avec les laboratoires PANACOTAL, la CREPICAPAD (qui peut se lire comme un « crépis qu'a pas d' ») et la BORNACOTRA (qui fait penser à SONACOTRA), sans compter la PROPIDIADUC de *L'Origine rouge* (p. 31) et bien sûr la CRAPUL (qui annonce la couleur).

Dans *L'Acte inconnu*, il est question de la « Pléric*l*arub » (p. 94), mot dont le début évoque un pléricat annoncé. A la page 21, on tombe sur la phrase «  Il entre à nouveau un essaim d'hommes H à vitesse grand V. ». Aux pages 14 et 40, l'initiale désigne une ville : la ville de U. A la page 23, on parlera des codes A et B et à la page 37, on va jusqu'à adorer ces deux lettres : « Les Anthropodules chérissent alternativement le A et le B ».

De plus, il arrive que les chiffres s'en mêlent comme à la page 143 de *La Scène* (« île de I », « Vision de L.V. », « une 1815 ST 74 ») mais surtout à la page 16 (l'inquiétant « chiffre du Diable » faisant aussi partie de la liste) : « Alors je me suis assis au bord de la RN 666 et j'ai vu passer 1725 DB 75, 7867 WW 51, 8734 HG 82, 98745 DH 65, 39856 CWTG 57, 35767 SR 34, 9835 GF 98 » ; puis on lit sur des « panneaux très hauts » des slogans-conseils très novariniens comme « Moisissez sur place !». Dans les trois cas (« pubs », initiales et chiffres), l'homme est noyé, immergé ; est-il même encore là ? Pas vraiment : on lui dit



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« Voici » et il assiste au spectacle proposé ; il ne fait plus rien d'autre – bref, le moisissement sur place (cérébral et intellectuel pour commencer) le guette et Boucot gagne du terrain.

### 1.3.2 Jeux avec le récepteur et recul par rapport à la forme

#### → *Poésie didascalique et didascalies dédidascalisées*

L'autre initiative rhétorique qui nous fera encore songer à Queneau et à l'Oulipo, c'est l'utilisation singulière des didascalies ; dans *Le vol d'Icare* évoqué précedemment (cf. L..N. / V.N.), des personnages de roman prenaient leur autonomie, leur envol ; à la page 221 de *Je suis* (cf. « Il le fait »), c'est une didascalie qui se dédiscalise :

***ANDRE MARCON […] J'hésite à partir d'ici : j'arrive plus à mettre mes deux pieds. Il le fait. Les plafonds sont au sommet. J'arrive plus à mettre les pieds dans la même mentalité. J'arrive plus à mettre mes pensées en idées. Mes deux pensées pensent chacune de son côté.***

C'est en somme l'irruption sur scène du théâtre écrit. C'est qu'il y a là, comme chez Queneau, une sorte de recul par rapport à la chose écrite et à la forme – ici théâtrale (mais dans *Le vol d'Icare* aussi qui est une sorte de roman-pièce et de scénario). Plus généralement et du point de vue du lecteur, les « Il le fait » novariniens sont d'ailleurs tout à fait fascinants ; car enfin comment diable faire ce qui est dit ? A cet égard, la plus drôle de ces didascalies est peut-être (J.S. p. 172) l'absurde (mais faisable) :

***LA GRAMMAIRE Je suis. Elle le fait .***

Ce dispositif très court est comme un poème de type haïku et une manière nouvelle de signifier que contrairement à ce qu'on pourrait croire, le « Je suis » ne se fait pas tout seul : il y a peut-être une aide au départ (que nous appelerons Dieu) mais après c'est à soi de se prendre en mains pour continuer à être.

Au fond, ce qu'il faut peut-être entendre en lisant « Elle le fait », c'est la voix d'un Monsieur Loyal qui demanderait au public (et ici : au lecteur) d'applaudir l'effort constant voire prodigieux de cette Grammaire (une grand-mère ?) qui le fait, qui le fait, qui le fait : c'est à dire qu'elle dit « Je suis » et qu'elle le fait – chose promise, chose dûe : elle est, elle y est, elle est dedans, au taquet, elle y arrive, elle le fait. C'est le miracle de la vie qui a lieu sur la scène. Ici, semble sous-entendre l'auteur, un seul mot s'impose et c'est : « Bravo ». Autre didascalie comique qui semble résumer, encadrer la création du monde : « Entre Dieu. / – Vois / Il sort. ». Ici, nous sommes presque en présence d'un mini-poème rappelant un peu à la fin de *Cendres* de Beckett :

***[…] Pas un bruit. Mer. RIDEAU***

Notons qu'à partir du *Drame de la vie*, il n'y a quasiment plus d'italiques : cela concerne des didascalies qui semblent décidément faire partie de la représentation. Notons que la pagination change, la didascalie pouvant s'écrire à droite, comme dans *La Chair de l'homme*. Mais le problème reste entier : comment rendre ces indications concrètes ? Est-ce encore de cela qu'il s'agit ?

Face à des didascalies puisées dans *La Chair de l'homme* comme « Ici le port de Cherbourg s'enflamme » (p. 235), « Ils essayent la mort rapidement » (p. 419) et « Ils meurent en scène pour de bon » (p. 469), difficile en effet de mettre les choses en pratique. Une certaine poésie hermétique et humoristique reste cependant toujours de mise, comme à la page 337 de *La Chair de l'homme* où il est indiqué « Entre un nain » juste après « Le mort évanoui, voici l'amour ». Dans *Le Jardin de reconnaissance*, la Bouche d'Ombre,



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

elle, se présente à nous comme une Miss Didascalie se confondant avec une conteuse contant le conte d'Adam et Eve : « Ils oublièrent l'auberge de La Varniée, le petit café Brusquet et la promenade des fleurs tout le long des rives du canal de l'Ourq », phrase qu'on pourrait essayer de dire (mais qu'en penserait l'auteur ?) sur un ton mi-mélancolique mi-désabusé comme celui que prenait Sacha Guitry dans ses films (voix off et didascalie étant des procédés se ressemblant un peu et se confondant parfois).

Autre exemple : « Ici elle ramasse son corps pour lui prouver qu'elle allait avec. […] Ils entrent dans le Parcimonial de sang : ils voient les mots leur échapper » (J.R., p. 28), la Voix d'Ombre commentant donc la confrontation, comme un écho à celle qui dit la liste de Thonon dans *La Chair de l'homme*. Elle dit aussi le Drame du couple, le Drame de l'être, le Drame de la matière, le Drame du Verbe d'action et, pour finir, le très musical Drame aux oiseaux se terminant par « l'homme blêmit », chute terrible. Pour le Drame du téléspectateur dont le Bonhomme de Terre et la Femme Séminale semblent les victimes consentantes, il est si bête qu'il « mérite même pas d'être évoqué » et le silence de la Voix d'Ombre est éloquent à cet égard.

Comme pour le « port de Cherbourg [s'enflammant] » évoqué précédemment, c'est la didascalie, ici maîtresse à bord, qui décidera du lieu où l'on se trouve, le récepteur se voyant tout à coup pataphysiquement téléporté. ; la didascalie dédidascalisée pourra alors se faire aussi impérieuse que la formule d'un hypnotiseur convaincant (ce qu'est peut-être Novarina) : « La scène est à Langres. En même temps que vous-même. La scène est à Langres, pas à Lannemezan ! » (O.I., p. 81). A la suite de l'affirmation « Personne, parmi les aveugles, n'a réussi à prouver l'existence de l'obscurité par le noir » (C.H., p. 491), on fera le noir (cf. « En voici ») et cela s'effectuera sous la forme d'une didascalie tout à la fois belle et originale, « Noir. Noir. Noir. Noir. », se détachant du reste car paginée à droite. Autre cas de figure : on tient compte du contexte de la représentation (comme André Marcon s'interdisant de dire « Feu sur toi, Toulouse » au Théâtre Garonne) et on aura « (donner la date du jour) » dans *L'Origine rouge* (p. 116) et « (Le nombre exact des spectateurs) » dans *La Scène* (p. 13).

Avouons notre impuissance à développer davantage : cette question, comme celle du statut exact du personnage (et des rapports qu'il entretient, ou pas, avec son nom) nous paraît trop compliquée ; d'autres que nous ont pourtant su la traiter – et nous renverrons notamment à l'article de Jean-Marie Thomasseau intitulé « Au pied de la lettre ou les indications chienniques de la mysancène »[25].

### → *Charades et devinettes,*

Les questions posées par Boucot (*in* A.V.) pourraient l'être dans le cadre d'un cruel jeu télévisé et (preuve nouvelle que l'auteur se ressert souvent d'anciens dispositifs), on voit Agnès Sourdillon (alias Olga Marchambeau) soumise dans *La Scène*) à un interrogatoire de ce type dans un contexte tout à la fois militaire et télévisuel. En général, il vaut mieux répondre à la question novarinienne. Sinon, Boucot, la maîtresse et les docteurs « ne sont pas contents » et cela barde pour votre matricule ; c'est que, quoique plaisamment parodiée, la figure inquiétante du Sphinx reste dans les parages. Le personnage est sommé de répondre et ne saurait se dérober. Le problème, c'est souvent le sadisme de celui qui pose les questions et/ou soumet les charades; il faut trouver par exemple (D.A., p. 263) « un chiffre entré tout juste entre sept et huit » et « la lettre cachée entre a et b ».

[25] Jean-Marie Thomasseau, « Au pied de la lettre ou les indications chienniques de la mysancène », *Le Théâtre de Valère Novarina*, op. cit., de la page 23 à la page 35.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Du point de vue du récepteur, ce peut cependant être un jeu que d'essayer de répondre tout de même : « Mon premier est un fruit zoologique, mon second est une poussée chez le chien, mon tout est la partie qui manque à ton jeu. » (D.A., p. 263). Signalons encore ce Q.C.M. théologicomique de la page 168 du *Discours aux animaux :* « Dieu est en glèbe, signé sa mère ; Dieu est anglais, signé Rocroy ; Dieu nous englobe, signé Dunlop ; Dieu est en deux signé c'est moi. Passant, ne passe pas : aucune de ces déclarations est fausse sauf une laquelle.»

De même, les fables novariniennes inspirées par La Fontaine nous sont souvent données « sans la morale qui va avec » – mais la trouver : "chose impossib' !" pourrait-on dire en imitant la diction d'André Marcon (cf. enregistrement de *L'Inquiétude*). Dans *La Scène* (p. 47), on a encore le cas d'une question absurde et bizarrement formulée : « De ces quatre fleuves, lequel des cinq se jette dans la Méditerranée : la Loire, L'Escaut, l'Euphrate ? ».

Enfin, à la question posée par le Troisième Sosie (L.C., p. 176), à savoir « Chercher une rime à : « Dans la matière d'un Christ irradiant et plus vrai. », nous répondrons sans hésiter « ut-ré » – réponse novarinienne s'il en est (car cette expression est de lui, qui nous évoque une note étrange). Au fond, la sophistication pataphysique de toutes ces énigmes rappelle un peu les hallucinants mots croisés de Perec mais ce n'est pas la seule correspondance avec l'auteur de *W*…

### → *Citations, allégeances et parodies*

### Mes bagues ! Mes bagues !

Plus encore que Queneau (dans *Un homme qui dort* et *La Vie mode d'emploi* notamment), Perec, truffait ses écrits de citations et d'allusions littéraires : c'est encore un jeu avec le récepteur qui peut essayer de les repérer ; notre maigre culture (surtout par rapport à celle de Perec) nous rend incapable d'en voir beaucoup (« Le Babil des classe des dangereuses » nous avait par exemple échappé) mais en voici tout de même quelques-unes : les malédiction d 'Amos sont clairement transposées dans *L'Origine rouge* (et nous y ferons retour). Egalement lié à la Bible, le fameux vers d'Hugo, « L'œil était dans la tombe et regardait Caïn » se retrouve un peu dans « l'onde était sur la terre […] et le silence gisait » (D.A., p. 228) mais l'exemple est plus discutable.

Le « Que sont mes amis devenus ? » de Rutebeuf est rendu plus précis par le Promeneur d'homme (J.S., p. 183) qui nomme les siens (un peu comme Villon citant le nom des « Belles du temps jadis » dans une célèbre *Ballade*) : « Où sont Cordier, Campin, Crucion, Charpin, Deremble, Monique Vital, Viviane Floret, Danièle Sylvestre, Louise Marula ? ». « Passent les jours et passent les semaines » fut la variation qu'Apollinaire proposa sur ce thème et « Fasse fleurir mai, dépérir juin, sombrer juillet, mars fasse jaillir, avril faner, et juin décombres » est celle, absurde et cocasse, de Valère Novarina (J.S., p. 183).

La série d'infinitifs « Manger, marcher, parler toujours » (C.H., p. 307) fait un peu écho au début du monologue d'Hamlet (« Mourir… Dormir, dormir ! rêver peut-être ») et un autre monstre sacré du théâtre sera également convoqué à travers les « gages » de Sganarelle qui feront souventes fois retour, notamment dans *L'Acte inconnu* mais aussi dans *L'Opérette imaginaire*, à travers « Les bagues ! Les bagues ! » (pp. 133-134-135-136) ; de même, par un retournement amusant et très novarinien, le « Médecin malgré lui » deviendra le « Mort-Malgré-lui » à la page 415 de *La Chair de l'homme*.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Le monologue de Théodrille (O.I., pp. 77-78) faisant la chanson et se la chantant à lui-même (une didascalie indique « THEODRILLE, seul » et il y a des phrases comme «Là je vous arrête », « On ne me la fait pas ») rappelle un peu celui d'Harpagon (et celui de Sosie dans *Amphytrion*), le but n'étant pas la cassette mais la « loi grammaticale de l'apparition humaine » - cela dit et outre que de la « buée » empêche de voir, on se demandera si le jeu en vaut la chandelle (p. 78). Harpagon est encore là dans « Rendez-moi mon argent » (S., p. 48) et dans « Rendez-moi votre argent » (O.R., p. 95), demande qu'on aurait bien vue dans la bouche de Boucot. De manière beaucoup plus cryptée, on peut éventuellement retrouver « Elvire » et « Arnolphe » dans un nom bizarre comme « Elomire Barnophle ».

Enfin, on pourrait rapprocher, comme le suggère Olivier Dubouclez[26], « Le Pauvre » de *La Scène* de celui que l'on voit dans le *Dom Juan* de Molière – dans les Doctusses, il y a aussi un « Docteur Scapin » au nom peu engageant car évoquant la farce et/ou le sapin. Enfin, *Le Malade imaginaire* (on sait que chez Novarina, l'adjectif s'applique à l'Opérette) est évoqué à la page 111de *Lumières du corps*.

Dans « Qui sont ces mectons qui s'omnolent dans l'cimeton ? » (L.M., p. 500), on pourrait estimer qu'on retrouve un peu le fameux « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes ? », ces serpents se transformant peut-être en « mouches » qui « font du foin dans nos pensées » dans *La Chair de l'homme* (p. 422). Quant aux Stances du Cid, elles deviennent dans *L'Origine rouge* (p. 159) les « Stances des Machines à dire Voici », manière sans doute ironique de qualifier les nouvelles du journal télévisé tant il est vrai que ces stances-là n'ont rien à voir, ni dans la forme et ni dans le fond, avec celles, épiques et poétiques, qu'imagina Corneille.

De façon plus générale et pour reparler des serpents, le cours terrible du Vipéricien (J.S., pp. 151-152) s'effectue dans un style descriptif qui n'est pas rappeler Buffon mais c'est peut-être un emprunt à une autre œuvre qui nous est inconnue (nous n'en serions pas étonnés) ; en revanche, la phrase «Comment peut-on espérer serrer dans ses bras un sac d'excréments ? » (p. 150) est manifestement un emprunt direct à Jean-Paul Sartre qui, dans *Le Diable et le Bon Dieu* a écrit exactement la même.

## L'enclume, la pirogue et le galopin

Il faut également voir un clin d'œil à La Fontaine, au *Lièvre et à la Tortue* dans « rien ne sert de penser à autrui puisque je suis perdu » (C.H., p. 295) mais ce n'est pas la seule allusion au fabuliste, que notre dramaturge semble admirer beaucoup et qu'il cite souvent, notamment dans *Lumières du corps* : « Le premier qui vit un chameau s'enfuit à cet objet nouveau », phrase tirée de la fable intitulée *Le dromadaire et les bâtons flottants*.

Dès *L'Atelier volant* (cf. « Frères chats, exterminons les rats » / » Frères rats, rassemblons-nous contre les chats »), il y avait déjà l'évocation d'une guerre animalière que La Fontaine aurait pu mettre en scène, le « Chat grimé sans raison » qui n'est « pas du groupe » évoquant plutôt Perrault (A.V., p. 152). Dans *Le Drame de la vie*, les rats feront retour (p. 151) mais ce seront, plus novariniennement, des « rats croisés, reproduits par les rongeurs et les mouettes, des rats muets, de Barbarie, des appelants qu'on appelait des raelands », les goélands n'étant pas loin.

Ailleurs (*in* L.M.), *Les animaux malades de la peste* deviennent les « arrivaux ballades de la piste » et Novarina suggère même des titres de fables ne devant pas grand chose à

[26] Olivier Dubouclez, « Portrait de l'acteur en personnages : l'acteur et ses masques dans le théâtre de Valère Novarina », *La bouche théâtrale*, XYZ éditeur (collection « documents), Montréal (Québec), 2005, p. 61.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

La Fontaine comme « L'antropopithèque et le pithécanthrope » (O.R., p. 158), « La mouche et le roi » (O.R., p. 144), « La fable du triangle sans côté » (S., p. 156) ou « L'enclume, la pirogue et le galopin » (O.R., p. 197). Après Joyce (in *Finnegans Wake*), il en imagine même une qui concerne l'espace et le temps (avec en guest-stars le langage et le silence), chacun des personnages déclarant n'avoir aucune suite dans les idées :

***Las de s'étendre, l'espace un jour fit le point sur lui-même ; le temps, alerté, lui dit : « Sommes-nous cloués en vice-versa ? » L'espace furieux lança : « Oui-non-oui ! » Le langage survint et leur dit : « le temps n'a que trop duré. » Mais le silence surgit et ils se turent. doubla. « Ni l'un ni l'autre n'avons de suite dans les idées », lancèrent ses huit interlocuteurs (O.R., p. 176).***

Bref, la structure générale est reconduite (même si le côté très ramassé rappelle plus Esope que La Fontaine) mais le thème et les personnages sont assez inhabituels. Aux pages 146-147 de *La Scène*, il y aussi des incipit de fables (et de paraboles) enchâssés voire mis en abîme et réactualisés ; l'on y passe en effet (plus ou moins arbitrairement) de « Deux ouvriers se disputaient un grain de moutarde » à « Un père avait huit fils, dont le cinquième rentrait tard à l'étable » (incipit lié au précédent par « l'un d'eux leva les bras et dit : ») puis à « Deux maçons n'avaient qu'une brique » (incipit lié au précédent par « le quatrième le voyant faire s'en étonna et lui dit : ») pour passer à « Un garagiste réparait les autos de toutes les marques » ; s'ensuivent une probable allusion à la fable de Perrette avec, « [au] bord d'un puits », cette « femme de la ville voisine» qui « [porte] de l'eau » à un fou qui « s'adresse à une fenêtre » (et qui « n'en but pas ») et, en guise de pointe, une fable-express à la Cami ou à la Sternberg disant « Un mort, à qui le monde apparaissait comme tel, se releva : tous le crurent mais ce n'était qu'un faux-semblant ».

La Fontaine est à nouveau convoqué ou plutôt invoqué sur la scène de *L'Acte inconnu* à travers l'expression « hôte de ces bois » (p. 97). A la page 153 (cf. « Un renard pénétra », etc.), on revisite un grand classique – à moins qu'il ne s'agisse d'une variation sur *Le renard et le buste* : en tous cas, la métaphore du plumage sera reconduite humoristiquement à la page 46 : « Chaque fois que j'entends son plumage, il me charme par son plumage. Il me charme par son plumage sauf que son langage m'agace assez vite ». Quant à la volonté de « [voir] tout au travers du masque animal » (A.I., p. 116), elle est aussi parfois celle de Valère Novarina.

Pour continuer ce petit survol de l'histoire de la littérature française et avant d'en passer au XIX$^{ème}$ et XX$^{ème}$, notons encore une possible allusionnette à Marivaux (ou d'ailleurs à Scarron) dans la mention rapide d'une « précaution inutile » (S., p. 57) et une autre à Sade « [vivant] captif »/ « Dans Sainte Pélagie » et y déprimant : « Tout m'est kif-kif » (S., p. 37).

### « Sois sage mon pancréas ! »

A partir de « O Saisons, ô châteaux » (in *Faim*) et après Manchette (*O dingos ! O châteaux* !), Novarina imagine « O saisons ! O plantations ! » (D.V., p. 259) et « O maisons, ô tonneaux ! » (S. ; p. 37), effet de redoublement se retrouvant peut-être un peu dans « Ah, fouilles ! Ah, dromadées » (L.M., p. 456), « Ah, » remplaçant le « Combien de » dont s'était servi Hugo dans « Combien de marins », etc. Dans son utilisation particulière (cf. sans « de »), la formule « retour de mission » (A.I., p. 87) rappelle un peu le rimbaldien « retour des pays chauds ». « Courage, ma peur » (O.I., p. 65) rappelle vaguement « Sois sage, ô ma douleur » (phrase également parodiée par Desproges) ; *idem* pour « Sois sage mon pancréas !», « Taisez-vous ma volonté ! » et « Estomac des miens, pensez plus à



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

rien ! » (J.R., p. 37), avec en prime l'éventualité novarinienne d'une réponse des organes : « Qui répond ? Le poumon ? […] Le poumon vous l'a-t-il dit ? ».

Le théâtre russe est clairement parodié aux pages 73-74 de *L'Opérette imaginaire*, :

***Yvon Dionitrisérovitch Piotr, redites-nous ce que sous-entendait, dans la scène précédente Laboriénovna Larioussev ? S'il vous plaît, ne répondez pas à sa place, Pavlovléna Tubolévitchova… Le colonel est-il arrivé ? mais voici ce vieux Boubachkhine ! mon Dieu, il a encore bu : Lopotkine, revenez à vous Lopotkine !***

Quant à « Connais-tu le pays où fleurit le citron ? », c'est un emprunt à Gounod, le « Schonard » du *Drame de la vie* évoquant plutôt *La Bohème* de Puccini. « Je ne regrette rien de ma prison d'argile ! / Fuyant l'humanité, je vais simple et tranquille » (*in* C.H.); rappelle furieusement le « calme orphelin » fuyant les villes (cf. *Gaspard Hauser*) évoqué par Verlaine (*in Sagesse*).

Par la longueur extrême de la phrase en question, le côté introspectif, l'utilisation qui est faite des virgules, des relatives et de l'imparfait du subjonctif, on est peut-être (mais ne l'affirmons pas) aux pages 326-327-328 de *La Chair de l'homme* devant une sorte d'hommage ou plutôt de clin d'œil à Marcel Proust même si ce dernier n'aurait pas forcément laissé passer des formes comme « se taisuèrent » ou « n'en nidisse » (l'initiative faisant encore penser à des ouvrages de Pinget et de Prigent). Devant un nom comme Louis de Viande Vide (S., 19), on peut avoir un flash nervalien/mallarméen : « La viande est vide, hélas… ». Dans « Aïe à mes branches, mal à mes ! » (M. A., nouvelle éd., p. 38), c'est presque Mallarmé (et un peu Malebranche) que l'on entend – Mallarmé est d'ailleurs cité dans *Le vrai sang* (p. 27) à travers une phrase tirée d'une lettre à son ami Lefébure (mai 1867) : « La destruction fut ma Béâtrice ».

L'odeur de « réséda » émanant du « dessous d'tes bras » (O.I., p. 121) est peut-être une parodie d'Aragon chantant les mille appas d'Elsa et l'aphorisme surréaliste « La nuit n'est pas plus noire que le fond de cette poire » (S., p. 68) ressemble à une variation à partir de la fameuse phrase d'Eluard – « La terre est noire comme une poire » pouvant fonctionner aussi. Dans *L'Atelier volant* (p. 30), il y a peut-être (car c'est encore moins évident) comme une parodie de Saint-John Perse chantant les mille mystères de la « Mer en nous tissée, jusqu'à ses ronceraies d'abîme » (et « en nous tissant » ses « pistes de ténèbres ») : « Très belle noyeuse. Là en face, rien à faire, on ne peut dire que couic » – plus loin, on s'exclame « Vive la nautique » (p. 35), ce qui se démarque encore des envolées d'*Amers*.

Quant à « Je voudrais que ma pensée me serve ici à témoigner de mon incapacité mentale » (A.I., p. 149), la phrase pourrait figurer dans un livre d'Artaud – *idem* pour la métaphore (?) du « cerveau empêché de penser ». Enfin, certaines voix nous paraissent assez beckettiennes (nous y reviendrons) et d'autres, assez michaldiennes – « la mort remue » (*in Le Repas*, p. 103), par exemple, peut faire penser au titre *La nuit remue* – quant aux allusions plus ou moins directes à des philosophes (Diogène, Pyrrhon, Spinoza, Marx, etc.), nous les évoquerons plus tard.

Il y aura des allusions plus populaires : Ouvrard est, on l'a vu, manifestement parodié mais, on le verra, Leconte de L'Isle aussi et peut-être même Brigitte Fontaine, Aznavour et Jacques Dutronc voire Piaf dans la mention « Un soupir sur sa bouche » (A.I. p. 17) et Claude François dans « Voici ma redanse de joie ! Allez les marteaux ! » (A.I., p. 61). Dans *La Scène* (p. 32), on ne pourra s'empêcher de penser à un Johnny se mettant tout à coup à philosopher devant le « Ah que je m'étonne d'être ! » tel que prononcé par Pascal Omhovère, alias Fantoche Lorrain – quant à « Ah que je clusse » (in A.I.), c'est une nouvelle allusion (Novarina lui-même imita l'idole des jeunes à l'occasion d'une émission radiophonique).



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Enfin, dans sa manière de prononcer (dans *L'Acte inconnu*, à la page 90) le « chemin de la route », Dominique Pinon semble imiter Francis Cabrel (on note encore un ajout en forme d'allusion au groupe toulousain Zebda à l'occasion d'un passage dans la Ville Rose).

Dans *L'Acte inconnu* (dernière pièce considérée dans cette étude) et pour en terminer avec cette sous-partie, cela fourmillera littéralement d'allusions et de citations : Shakespeare, Molière, La Fontaine, Kleist, Brecht, Wagner et le « président René Char » (p. 100) : on peut le dire : il sont tous là – et il y a même une joie à le montrer, à l'assumer pleinement et à nous signifier, pour parodier *L'Opérette imaginaire*, qu'à présent c'est Bibi qui s'y colle en prenant le relais de ses illustres aînés ; chose promise, chose due : « il le fait » pourrait-on ajouter en utilisant la plus fréquente de ses formulations didascaliques.

Il avait d'ailleurs préparé le terrain dans *L'Opérette imaginaire* où, aux pages 79-85 (le passage ressemblant à un logo-rallye appliqué à des noms de personnages comme « le roi Richard », « Arlequin » et « Argaste » et à des lieux comme « Moscou », « Tversk », « Langres », sans oublier la « petite gare de Bercourt-Amfreville »), il mélangeait allègrement les époques en passant en revue tous les styles de théâtre (qu'il s'agisse de l'arlequinade, du drame shakespearien, du théâtre russe, du vaudeville, de la comédie de mœurs, de la pièce à quiproquo, du drame de la séparation et du dialogue de sourds) et en revisitant à sa manière des procédés typiquement théâtraux, notamment l'aparté : « (Prenons-le de revers !) », « (Laissons-les faire) », « (Oh que voilà un homme singulier !)», (« Poussons-la dans ses retranchements ! »), (« Feignons la surprise : détournons son attention : non non : dénommons plutôt son cadavre ! »), (« Laissons s'enfermer dans ses contradictions.) », « (Il s'enfonce) », « (il est à bout) », etc.

### 1.3.3. Dispositifs amoureux

#### → *La liste comme tentative d'épuisement*

« Dans ce théâtre pareil-à-rien », les « jeux verbaux […] reposent sur des règles de jeu d'une extrême rigueur » : c'est ce que dit Guy Cloutier dans « Le déverseur de rémission »[27]: de fait, l'invention verbale est encadrée, canaliséé par des procédures rigoureuses, le dispositif le plus facilement repèrable étant sans doute la liste. Or, on le sait, c'est un procédé typiquement oulipien que Perec utilisa souvent (*Je me souviens*, *Espèces d'espace*, etc.) et on peut estimer que les listes de Novarina sont également des tentatives (chez lui comiques) d'épuisement – l'épuisement, ici, concernant surtout le récepteur.

Ce qui est passionnant pour le créateur, c'est sans doute le moment où ça bloque et de se demander si l'on doit continuer ; tout à coup, la liste existe, et le grand écrivain (Perec, Rabelais, Novarina) sait ne plus y toucher. Ajoutons que la notion novarinienne de « mouvement amoureux » s'applique parfaitement à *Je me souviens* : malgré la technicité oulipienne prônée par Perec, ce n'est que de cela qu'il s'agit.

Il s'agit aussi de toujours passer très vite à autre chose pour aller encore ailleurs en se relançant logodynamiquement, et recommencer à l'infini ; Céline Hersant l'a dit avant nous[28] et de façon plus fine :

***L'écriture se veut un chantier toujours ouvert, pour lequel il faut inventer en permanence de nouvelles consignes, de nouvelles procédures capables de relancer toujours plus les processus de maturation du texte.***

[27] Guy Cloutier, « Le déverseur de rémission », *La bouche théâtrale,* op. cit, p. 143.

[28] Céline Hersant, « De fil en aiguille : le tissage du texte », *La bouche théâtrale*, op. cit., p. 39.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Tout meurt très vite et ressuscite encore plus vite : il faut toujours remettre de l'essence dans la machine, afin qu'elle reparte de plus belle et dans mille autres directions. Etienne Rabaté écrit, lui, dans « Le nombre vain de Novarina »[29] que « [la] litanie, poussée ici au point de non-retour, est une volonté d'épuiser le texte, d'aller jusqu'au bout de ses possibilités » ; c'est, dit-il, une « entreprise d'exténuation de la langue par la répétition » dont on pourrait trouver l'équivalent chez Michaux et *a fortiori* chez Beckett – il cite d'ailleurs un passage de *Watt* pour illustrer son propos.

C'est aussi à une mise en scène de l'exténuation de la langue que l'on assiste : à travers certaines listes, on a même l'impression que Novarina essaie de donner un sens concret à l'expression « tentative d'épuisement » (« il le fait » pourrait-on dire) : il montre la fatigue de la liste s'épuisant et parfois même agonisant littéralement sous nos yeux, de façon comico-romantique.

Dans *La Chair de l'homme* par exemple, la série d'actions sous les arbres qu'on croyait finie reprend aux pages 471-472 mais c'est un chant du cygne, la structure sujet/verbe/complément étant considérablement chahutée (la machine ne fonctionne plus) : il y a des verbes intransitifs, des précisions, des C.O.I. et des compléments circonstanciels comme si la liste, s'épuisant sous nos yeux, avait besoin d'aide pour mourir enfin. C'est cette dimension plus organique que mathématique qui nous empêche de ranger V.N. dans la catégorie des oulipiens mais on verra qu'il se démarque d'eux de bien d'autres manières…

### → *Rails et moules*

Utilisée dans toutes les pièces, la structure fixe est un ciment rhétorique privilégié. Certains de ces dispositifs se remarquent du premier coup d'œil, comme la Liste de Thonon dont nous reparlerons. Certains sont très simples – « Sujet / verbe faire / d'ces (nom commun) » ou même « sujet-verbe-complément » – et il y a aussi des chevilles récurrentes qu'on retrouve assez souvent comme « Qu'est-ce que t'as fait comme études ? », la réponse pouvant être « Manutentionnaire » (D.V., p. 204) ou « J'ai étudié la solitude » (*in* D.A.).

Souvent aussi, brusquement (comme dans le cadre d'un interrogatoire), les personnages sont sommés de faire récit de vie à travers à la formule « Dites l'histoire de […] » – mais il y aura des variantes : « Dites la liste », etc. Autres phrases et formules ou tournures plus ou moins récurrentes : « Entre X » (Adam, Dieu, etc.), « Il le fait », « C'est un homme qui dit que » (à la page 213 du *Drame de la vie* et à la fin de *La Scène*), « C'est un fou qui » (*in* S. et A.I.) mais aussi « Merci, merci », « dont voici les », « suite à la suite de quoi », « Qu'as-tu fait dans », « Ce sac contient » et « Dis plutôt », etc.etc. (on les retrouvera tous dans cette thèse, à travers de très nombreuses citations).

Dans *La Chair de l'homme* notamment, Novarina s'entoure de dispositifs très nombreux (son rapport au dispositif étant complètement affectif) ; certains sont très simples et relèvent de la liste comme « Sous un [nom d'un arbre] / sujet / verbe / C.O.D. ou C.O.I.» (pp. 465-466), une liste commençant pourtant par « A l'ombre d'un microcoulier, Jean Taupin est assis et réfléchit » mais enchaînant juste après par :

***[…] sous un figuier, l'Enfant de Néré reçoit les premières gouttes de la pluie ; sous un ormeau, l'Acteur du Monomonde respire l'air ; sous un bosquet de bouleau, Daniel Buttay examine une branche de saule ; sous un hêtre, l'Enfant Scapulaire ne parvient pas à se rappeler le nom de la rivière qui traverse***

[29] Etienne Rabaté, « Le nombre vain de Valère Novarina », *Valère Novarina. Théâtres du verbe,* op. cit., p. 42.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***Bellegarde ; sous un sapin, le petit Menu et le Mangeur Spermier sentent venir la nuit […]***

D'autres dispositifs (tout en relevant toujours plus ou moins de la liste) sont beaucoup plus compliqués comme « métier / lieu [ville, numéro, nom de rue], / je (/j') / verbe à l'imparfait / [rien, C.OD., relative ou complément circonstanciel])», la chanson des collèges (C.H., p. 366) se composant, elle, de trois phrases structurées identiquement :

***J'ai passé une vie en occasions au collège de parturition. J'ai passé une vie occupante .au collège sans partition J'ai passé une vie abondante, à vivre d'occasion au Collège Pantutrique***

De la page 305 à la page 312, le dispositif choisi sera typiquement celui d'une scène d'interrogatoire serré voire d'une garde à vue musclée mais avec des éléments absurdes et/ou comiques ; par exemple, la structure « Que faisais-tu quand tu étais [métier/activité] à [ville / nom de rue] ? » côtoiera des questions énigmatiques comme « Où as-tu accompli ta joie ? »(qui revient deux fois) ou bien « Où as-tu habité avant d'avoir quitté ta joie ? ». L'humour est là, mais une certaine dureté aussi : « Soyez plus précis sur vos dernières activités ». On insiste, on veut savoir : « Où donc ? » « Où ? », » Caissier où ? » « Que faisais-tu ? », « Quels numéros ? », « De quelle façon ? ». Ici, l'auteur ne joue pas vraiment le jeu du dispositif : on reconnaît un interrogatoire mais ce n'est pas tout à fait un interrogatoire. Il faut que cela reste novarinien, c'est à dire qu'il s'agit de ne pas se laisser manger par le dispositif : il faut garder sa patte, sa signature : « Que faisais-tu quand tu étais enfantin-sacripien […] ? » De même, la toponymie ici évoquée sera complètement imaginaire voire novarinienne en diable : « rue des Plants-de-Poireaux », « rue des Incidents », « rue du Calcul-Mental », « rue des Lumières parlées ».

A l'image du théâtre novarinien (tout à la fois cohérent et incohérent), il y aura dispositif (structure, cohérence, unité) mais cela saura rester souple, changeant et plein de fantaisie : à la page 61 par exemple, on aura la structure » [nom], vous êtes un [menteur / voleur] : montez [/courez] dans la [machine / voiture] à [vapeur /noirceur] » puis « vous êtes des voleurs : montez dans la Oiture à moiteur, noirceur, vapeur » qui allonge cocassement le dispositif, celui sur le surf duquel on se croyait parti (de fait, ici, rien ne glisse vraiment, il y a des aspérités, des obstacles sur le chemin, des accidents.

Aux pages 329-330-331, on aura : « mon / ma [partie du corps] est un / une [objet insolite / machine étrange /outil bizarre] » : ici, pas vraiment de système : l'attribut change toujours ; ce n'est jamais tout à fait le même champ lexical : « célébrateur », « interrogateur », « viseur », « composteur », « ponceur », « voyeur » ; au fur et à mesure, on va vers toujours plus de néologie : « ingéniaiseur », « possibilisteur » , « opioptiminiatiseur », « finalisatirateur » – et on comprend de moins en moins. A la page p. 270, on aura une série de débuts de contes de fées tournant court mais les contes de fées en question oscillent au fond entre la blague, la fable et la comptine : le dispositif est tout à la fois visible et flou ; on ne sait jamais trop de quoi il s'agit – ne citons que :

***Un jour un son sortant sans bruiiiit – par la pensée vida son couac. – Ce soir d'accord, dit-il en ut – j'y serai plus, dit-il en u. – Car il pensait, avec effort – n'y être plus –dit-il en uuuu. Un soir un porc, sentant son tort, dit au cochon : Es-tu Ci-gît ? – Dis-moi, si je dors, ou si tu signes : Jean qui dit couac***

Dans la série on retrouve une entame similaire (Un soir / Un jour / Un jour / Un soir) et des tirets – mais « Le jour malade, printemps salade –hiver marron malade / Mercredi nuit, samedi aussi, itou mardi » sortira du dispositif. A la page 405, ce sera : « Ce camion rouge avec […] » sur quatre pages, puis trois phrases commençant par « Avec […] » : bref, on



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

refuse, encore une fois, de continuer avec la structure de départ, qu'ici on simplifie en la rendant plus courte, plus légère : il y a une véritable vie du dispositif qui se modifie sous nos yeux, un peu comme s'il vieillissait comme un organisme vivant. Aux pages 412-413, on aura un dispositif lié à des numéros : – Un : (description d'état mental / projet de scène(s) pour une pièce future ou un scénario surréaliste) « – Deux : (*idem*) – Trois : (*idem*) – Quatre : (*idem*) jusqu'à Quatorze » ; pourtant, pas de « Treize » mais une « Douze et dodicienne scène ». Puis vient, en guise de pointe, une «  Scène quinze et huit cent six »

### → *Structure fragile*

La différence avec l'Oulipo, c'est donc l'absence de rigidité (ce qui nous paraît beaucoup plus en phase avec la nature et certaines réalités entropiques) car il y a toujours des écarts dans les dispositifs proposés, souvent solides au début, décidés puis s'effritant, se délitant et s'écroulant enfin, presque toujours dans le cadre d'une chute comique. Ainsi, aux pages 414-415 de *La Chair de l'homme*, un dispositif annoncé comme une liste, à savoir « A [/à] l'action de […] sera [imposé / donné] celle de […] », prendra fin avec une phrase relativement décalée par rapport au reste – qu'on en juge (la pagination est de nous) :

***[…] liste des passions qui seront imposées aux actions :  à l'action de parler sera imposée celle de toujours se taire,  à l'action de construction celle de ruine,  et à l'action de dire quand c'est, celle de manger à l'heure qu'il est, et à celle d'être, celle de se pendre […]  Liste des châtiments infligés par ailleurs aux segments suivants :  à l'action de creuser un trou sera donné le châtiment d'en combler le double d'un autre ;  à l'action de remonter sa montre pour passer le temps sera donné le châtiment de n'en retrouver que la moitié d'une ;  à l'action de rester là sera imposé le châtiment de plus partir ici-bas ;  à l'action d'être présent celle d'être adjacent ;  à l'action de pâlir celle de pleuvoir. […]  A l'action de chercher sera imposé le châtiment d'être introuvable. […]  Aux vivants sera prescrite portion de mourir.***

Bref, on croit que le dispositif va aller jusqu'au bout et nous emporter dans son mouvement. De fait, il semble bien parti pour mais quelque chose se brise, s'effrite : on va pourtant jusqu'au bout mais cela tourne court et les phrases de départ ne sont plus tout à fait les mêmes à l'arrivée : elles sont opérées, on a dit non au marbre et au ciment, à la paresse et à l'immobilité. C'est qu'ici donc, rien n'est vraiment fluide : il y a des interruptions, des cassures, des aspérités, sans compter les commentaires du genre « Telles sont les conditions de la délégation. » ou « C'est tout » (p. 414) et les didascalies-à-dire comme (p. 425) « L'annonceur du Crime dit à l'oreille […] et L'annonceur innocent […] ». En somme, on n'est pas parti sur un surf alexandrin ni sur les bases du sujet-verbe-complément : c'est plus complexe que cela. En effet, nous pourrions être en présence d'une litanie rythmée (voire slamée) mais décidément quelque chose coince, grince, fait masse et problème : le décollage lyrique est rendu impossible – décollera ? décollera pas ? C'est ce que peut se demander le récepteur qui peut s'en amuser ou se sentir frustré (là, cela, donc, tourne un peu court : on n'ira pas plus loin).

Dans *Le Jardin de reconnaissance*, les dispositifs auront souvent, les mêmes caractéristiques, et ce dès la page 10 (jusqu'à la page 17) avec « J'ai vécu + C.O.D. éventuellement suivi d'un complément circonstanciel, d'une forme verbale en "ant"ou d'un nom de famille comme « Jean  Hochu » », structure qui se transformera en complétive incorrecte (« J'ai vécu qu'on […] »), en « j'ai revécu », en « j'ai cru », par deux fois, et même en « j'ai su, j'ai vu et j'ai cru à […] » sans compter « j'ai entendu » et « j'ai écouté », cas où



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

l'écart avec le schéma initial est encore plus sensible). Quant à la chute, elle se présentera sous la forme d'une sorte de réponse (à moins qu'il ne s'agisse d'un bilan ou d'un rectificatif) consistant dans « Vous avez vécu comme le chien Potagre qui avoua avoir vécu comme le serpent Jumelon ». Ajoutons que les fameuses « actions comiques » seront aussi un des fils conducteurs du *Jardin de reconnaissance* mais que cela manquera singulièrement de cohérence et d'unité, l'amusant étant justement de voir se côtoyer des actions simples et des actions se situant dans la Pataphysique.

Enfin, comment ne pas décrire ici la liste amossienne de *L'Origine rouge* ? Il s'agit d'une des plus rigides et c'est peut-être même la plus sérieuse de toutes, à l'image du peu commode prophète Amos (qui, de fait, ne plaisantait pas) et on aura donc, sur quatre pages (151-152-153-154), « Pour avoir [fauté d'une manière ou d'une autre] / Ville de France : ton / tes / ta [catastrophe/fléau] », le seul écart notable étant « contre Belfort j'envoie un feu ».

Autre dispositif puisé dans *L'Origine rouge :* à partir d'une base en « Que contient […] ?» avec réponse à la clé, on passera en revue « l'espace, l'univers, ton corps, ta pensée, l'âme, le mouvement, ton langage, ta danse » : ce dispositif; comme d'autres, s'apparente à une opération, dans un sens mathématique, dont la chute-réponse est ici » le mouvement contient l'espace » ; en somme, c'est bel et bien par le dispositif (liste, etc.) qu'on opére le langage dans un sens novarinien – le dispositif étant aussi l'instrument de l'opération dans un sens chirurgical : le langage sort-il toujours indemne de la table de billard qu'est le poème ?

Enfin, à la page 63 (cf. O.R.), on aura des suites différentes à « Dis plutôt : […] » aux pages 70 et 71, le « Qu'as-tu fait dans Saint Etienne ? » du *Discours aux animaux* devenant dans *L'Origine rouge* « Qu'as-tu objé […] pendant ta vie ? » (p. 23). Dans *La Scène* (pp. 34-35)., le parcours (d'un couple ? d'Adam et Eve ? d'une famille ? de l'espèce humaine ?) est résumé ainsi : « Ils vont dans les maisons chimiques / secrétales / mortes / tabulaires et dans les maisons-maisons » puis ils vont « dans les maisons marchandes / dans les tombes opératoires / dans la maison du géniteur / dans la maison pantelante du mauvais pantin » pour finalement échouer au « service thanatologique des maisons poubelles et dans les maisons poubelles de la thanatologie », les « corps des enfants » étant « déposés au vivarium » : à l'image du parcours « initialitique » évoqué précédemment , on assiste, impuissants (car « Ils », c'est nous), à une robotisation de l'individu devant suivre un chemin tout tracé (un instinct néo-bestial le guidant peut-être) quitte à déménager constamment. Autre exemple, à nouveau puisé dans *La Scène* (p.72) :

***Les multitudes d'étoiles, Seigneur, qui les planta au ciel sinon ta main ? Les poissons dans la mer, Seigneur, qui les lança dans l'eau ? qui recouvrit l'écorce sinon toi ? qui donna aux cailloux la patience de rester sur place ? qui ordonna d'un trait au cercle qu'il soit sans commencement ni fin et qu'il tourne autour de son centre, même immobile, sinon ton adorable main ? qui ordonna au triangle d'avoir trois côtés, sinon toi ? qui ordonna à ma bouche de s'ouvrir ?***

Les questions n'ont pas la même longueur (c'est plus du jazz que de la techno) et il n'y a vraiment d'unité thématique puisqu'on passe brusquement de la nature (étoiles/ciel, poissons/mer/eau, arbre/écorce, cailloux) à la géométrie (trait, cercle, triangle, côtés), un peu comme on passe du coq à l'âne (car enfin, arbre et triangle ont-ils vraiment le même statut ? Peut-on vraiment les mettre sur un même plan ?). Cela dit, ce passage est peut-être un emprunt à un théologien que nous ne connaissons pas mais l'effet de coq à l'âne ici pointé resterait quand même relativement troublant. Dans *L'Acte inconnu*, on recense d'autres structures fragiles et notamment aux pages 56-57-58 avec « J'adhère au/à/la/ma »



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

suivi de l'incorrect « J'adhère tout », et du compliqué « Je m'amalgame à ton amalgame et je m'assimile à ton adhération » qui repart sur « J'adhère aux (3 fois)/à nos/à la/à l'/au/aux/à l'/à tous les » pour revenir sur « J'adhère tout » et repartir encore sur « J'adhère aux/à/au/à la/à » pour se terminer par une conclusion en forme de pointe humoristique ; en ramassant les choses (la pagination est de nous), on a donc :

***J'adhère au sujet-verbe-complément. J'adhère à la vivification de la vie, j'adhère à la visibilité de l'espace ; j'adhère à la vivisection du vide rationnel. […] J'adhère à ma chair qui bat. J'adhère tout. […] Je m'amalgame à ton amalgame et je m'assimile à ton adhération J'adhère aux visiportions, j'adh… […] … dhère aux céphalées, j'adhère aux vitres. […] J'adhère à nos stations […] J'adhère à la plupart de nos trous catastrophiques, j'adhère à l'industrie autopsienne ; j'use les pneus des auto mélano et leuco-autopsiennes ; j'adhère aux trous de miroirs sphériques, j'ai mal aux analgésiques ; j'adhère à l'hominisation humaine sous toutes ses formes, grandes et petites. J'adhère à tous les mots de toutes les langues de toutes mes forces parahumaines, posthumaines, métahumaines, humaines-bis, péri et tri-humaines. J'adhère tout. J'adhère aux Peugeot, Ford, Nissan, j'adhère à Jean-Claude Decaux, j'adhère au boulevard Napoléon Blanqui à Luisi-Porça, à l'enfant de Luisi-Porça, à Bénédict Vindict au corsage noir. J'adhère à la certitude d'habiter Vie sur la vie, j'adhère à Lousipôk-Whisipok. La vie, oui à la vie ! Adam est un adhérent : tout lui va bien.***

Cette diversité des articles se rapportant au complément d'objet indirect (qui n'est donc jamais le même) est révélatrice (*idem* pour les options de ponctuation : point, virgule et point-virgule) : la structure à beau être répétitive, le coq à l'âne et l'instabilité (les surprenants « J'use les pneus […] » et « j'ai mal aux analgésiques » s'immisçant comiquement mais aussi les commentaires « Alors tu es l'homme… », « Tu es l'homme doublement », « Tu es l'homme quadruplement » et le cri » Alarme, alarme ! » répété deux fois) continuent à être privilégiés : « sujet verbe complément », « céphalées », marques de voitures, noms de villes, de boulevard, d'enfant ou de femmes, « trous » de toutes sortes (« de miroirs sphériques », « catastrophiques » ou « sanguinaires ») et « mots de toutes les langues » : ici tout se mélange puisqu'on adhère à tout.

### 1.3.4. Un lit de Procuste ?

Si nous multiplions ici les références à l'Oulipo (il est certain que l'auteur ressemble par moments à Queneau, Perec ou Roubaud), il ne faut pas s'y tromper : la patte novarinienne change tout. Au début de *Vous qui habitez le temps* par exemple (p. 11), Novarina semble certes reprendre à son compte le projet pérecquien de tentative d'épuisement (ici surtout appliquée à des véhicules motorisés) mais la grosse différence, c'est que des éléments spécifiques à son univers de fantaisie débridée apparaissent çà et là, qui font que le texte n'a finalement pas du tout la stricte objectivité voulue en grande partie par l'auteur des *Choses* (cf. « camionnette signée Dunlop » et « la Femme au pantalon mort », notamment). Cela posé, dans sa radiodiffusée *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon*., Perec dit voir, entre autres, un « ballet de chiens et de parapluies », des panneaux publicitaires (« Un coup de fil, ça rassure », « Les cocotiers sont arrivés »), un « connard avec une voiture de type rallye » et des « officiers de l'Armée du salut qui visitent Paris », ce qui, sous le rapport de la diversité carnavalesque, de la fantaisie et des effets de surprise, est quasiment novarinien.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Perec est encore connu pour les textes où il s'interdit d'utiliser certaines lettres (cela ne concernant pas que *Les Revenentes*) ; cette forme de contrainte où l'on s'interdit quelque chose peut aussi, parfois, concerner Novarina – Christine Ramat[30] nous le rappelle : « En écrivant *LeDrame de la vie*, l'auteur dit "s'être imposé une privation, celle des indications scéniques" ». Quant aux *Impératifs* (*in* T.P., pp. 89-109), ce sont plus des encouragements que des contraintes mais on pourra estimer que dans certains cas, cela se confond un peu.

On pourrait encore remarquer que Novarina nous propose par moments des sortes de structures hyper-rigides et typiquement oulipiennes comme, sur cinq phrases (*in* J.S.), « Notre […] qui êtes en nous, comme […]. » ou alors « La tête de l'homme est un/une […], autant d'initiatives rappelant l'impitoyable « H[…]M[…]R[…] » de Queneau (qui donnera « HuMeR/ HoMèRe/HoMaRd ») in *Sally plus intime* - le jeu en question se retrouvant encore mieux dans la modèle « H[…]rque » qui débouche dans *La Lutte des morts* sur « Harque, Hurque, Horque » (p. 206). Mais ce sont là des exceptions, Novarina semblant ne pas souffrir qu'un dispositif ne soit pas fragile d'une manière ou d'une autre. Sur le modèle de la structure fixe (qui est plus ou moins à l'origine de tout programme informatique) mais ici fixe *a priori* (ce qui change tout), il bâtit cela dit nombre de dispositifs (ainsi du parcours de vie géométrisé et balisé par des initiales à la page 29 de *Je suis*, mais on pourrait trouver mille autres exemples encore plus significatifs).

Contrairement à certaines apparences, il semblerait donc que l'Oulipo (et l'importance que l'Ouvroir accorde à la contrainte érudito-ludique) ne fasse pas vraiment partie des influences de Novarina. En effet, nous ne sommes pas en présence d'une littérature à contraintes, l'auteur travaillant surtout (car ce n'est pas tout à fait pareil) à délimiter un terrain ; il faudrait peut-être même le comparer à Ponge de ce point de vue : l'auteur du *Pré*, de fait, procédait de la sorte – *idem* (*a fortiori*) pour Danielle Mémoire, auteur hélas encore méconnu, publié chez POL et qui a comme Novarina, construit son œuvre à partir de pistes qu'elle explore obsessionnellement depuis le début de son entrée en écriture, pistes auxquelles elle est restée fidèle avec une constance tout à fait impressionnante (au moins jusqu'à présent).

On pourrait même évoquer ici l'idée d'un lit de Procuste en ce qui concerne le projet novarinien de resserrement rhétorique – pourtant, le resserrement en question ne saurait être qualifié d'impitoyable. Disons qu'il y a tout un jeu toujours plus ou moins reconduit mais avec une assez grande marge de liberté et des techniques qui varient en fonction du livre en train de s'écrire. Cette diversité d'approches est la raison pour laquelle chaque ouvrage semble avoir sa personnalité propre, malgré le retravail d'une matière rhétorique qui était déjà plus ou moins là au départ, en amont.

### 1.3.5. Ciments rhétoriques et leveling novarinien

#### → *« Y crime X, naissance de Z »*

Dans le style ultra-rapide, les changement de rythme et les incessants coq à l'âne, on est très proche, avec ce théâtre, d'un zapping fou au fond très maîtrisé. Pourtant, le terme de jeu-vidéo s'applique peut-être encore mieux à cette œuvre si mouvante et comportant plusieurs niveaux, ce dernier terme étant à rapprocher du mot anglais *level* et des passages brusques ou glissements progressifs d'un univers à l'autre, passages et glissements qui s'effectuent de fait constamment dans les jeux en question. Sans utiliser les mêmes mots,

[30] Christine Ramat, *Valère Novarina*. *La Comédie du verbe*, Condé-sur-Noireau, France, *L'Harmattan*, 2009, p. 160.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Olivier Dubouclez semble faire allusion au *leveling* (mais un *leveling* qui serait théâtral, littéraire, organique et rhétorique) dans son ouvrage *Valère Novarina*, *la physique du drame :*

***La dramatisation coagule en moments et en zones : les « rosaces » de La Chair de l'homme ou les « actes » de L'Origine rouge ouvrent une forêt de lieux communs ; on y retrouve la liturgie, la Cène , la pastorale, espaces frénétiques et successifs où tout va plus vite, sans idée de la direction ou des raisons d'agir. On bascule d'un espace dans l'autre sans qu'il y ait là progrès ou nécessité narrative : le drame consiste en une topographie dynamique qui se stabilise à chaque fois autour d'un motif, d'une obsession, d'un acte de parole : scène des « prières », scène des « visions », scène des slogans….***[31]

Bref, si le mot *leveling* (qui consiste donc dans la possibilité de passer d'un niveau à un autre) n'est pas prononcé par Olivier Dubouclez, il se peut qu'il y pense, son approche de l'œuvre, vue comme un « ensemble d'unités »[32] mettant bien en évidence la modernité du novarinien. Les phrases faisant l'entame de *L'Envers de l'esprit* (p. 9) où Novarina lui-même décrit son art vont encore dans le sens de notre idée : « Progression par nappes, déversement et vagues : les scènes s'éboulant les unes dans les autres ; l'une cédant à la suivante à l'instant non prévu »

Quoi qu'il en soit, il nous semble que ces nouvelles terminologies (*level* / *leveling*, *zapping*, etc.) s'appliquent au fond à toutes les pièces de V.N. mais en particulier au *Drame de la vie*, où X crime Y en permanence, ce qui est un classique du jeu-vidéo (un thème ayant récemment fait son entrée en la littérature grâce à de jeunes auteurs comme Chloé Delhaume). Notons qu'ici crimage peut novariniennement se confondre avec mangeage et que c'est également le cas dans un jeu comme Pac Man mais la différence est que le crimage-gobage débouche presque mathématiquement sur une naissance (en ce sens, crimer est constructif), cela concernant un nombre très impressionnant de pages – ne citons que la page 162 :

***Le Danseur Clysto crime l'Homme de Où, naissance de l'homme de Sept. Le Cycliste crime Jean Les Coqs, naissance du Docteur Perpétral. Amédée Boschetti crime l'Ouvrier du Mond, naissance de l'Homme Amné. Ermemond vrime l'Amboléon Borché, naissance de l'Ambulancier Jamblique, Le Très Haut crime le Tronçon Vernicien, naissance de l'Enfant Valère. Le Douanier Dogan crime l'Amboléon de Potard, naissance de la Terre de Terre. Le Douairier Doguignon crime le Danseur Clystorion, naissance de l'Homme de Millimond. Trou Vocassin crime l'Homme de Pothaire, naissance du Jongleur Roudul. Le Chien de Bonderie crime l'Enfant Amné, naissance du Professeur de Pont. Picardy crime le Docteur Turban, naissance du Sabreur Mercique. L'Homme de Bron crime le Musicien du Bas, naissance de l'Eléphantier Véro. L'Enfant Moteur crime le Danseur Trouique, naissance du Strangleur Véro. L'Homme de Ludre crime ambère Dublique, naissance du Tétrassier Véro. Mambron Sadret crime le Sourcier de Chair, naissance du Vapeur Ricardon. Ludus crime le Docteur des Matières, naissance de l'Enfant d'Albon. Chudul crime le Planéticien, naissance du Vocassier. (D.V., p. 162).***

[31] ***Olivier Dubouclez, Valère Novarina, la physique du drame, op. cit. pp. 32-33:***

[32] *Ibid*., p. 16.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

C'est donc un nouveau moule en « Y crime X, naissance de Z » (disons que nous sommes un peu entre la Bible et Pac Man). Pourtant, il y a de subtiles variantes comme : « L'Homme de Maxa crime l'Homme de Boda. Naissance de Boda. Naissance du Vétérin Médicant. Il crime le Viandeur Salvaté. Naissance du Chantre de Vaudret » ; parfois, il y a plusieurs naissances d'un coup à la suit d'un crime : « […] Doc Santube crime l'animal Cratile. Naissance de Contre-Gigue, Malbot, Gravon, Forgit, Irq ». Autres modalités : « Gaby crime Viran. Naissance de Galbus » (D.V., p. 52) ou « Sermon Fermique crime les Enfants Pariétaux. Entrent Rameau, le Chœur, le Un, Action Comique, Circulation du Crim, Lancier Scopique. » (D.V., p. 96) ; ici, « Entrent » équivaut peut-être à « Naissent » . Parfois, on a l'impression que ce sont plusieurs crimes (ou plutôt crimages) qui débouchent sur une naissance : « Adramélech crime Obstinus. Convive Museau crime Convive Nasse. Cache crime Luquet. Naissance de l'Ingénieur Armand. » (p. 76). Quoiqu'il en soit, le crimage ne débouche pas toujours sur une naissance, ou en tout cas, elle n'est pas mentionnée : « L'homme de Angon crime l'homme de Damon et meurt. […] L'homme de Bardant crime l'homme de raie et meurt. » (D.V., p. 98), cas de crimage gratuit (mais les autres le sont peut-être aussi). On crime mais le fait-on pour enfanter ? (Ce n'est pas sûr). Crimer doit-il être assimiler à faire l'amour ? C'est une autre possibilité.

Novarina est donc en l'occurrence moderne à son insu, car on ne sache pas que le jeu-vidéo fasse partie de ses pratiques culturelles. Aussi bien, on pourrait le comparer à un peintre comme Dali, chez qui les cadres (falaises, déserts ou plages, haies de cyprès, etc.) sont toujours un peu les mêmes. Pourtant, lorsque Novarina revient sur le motif, c'est en changeant parfois radicalement de manière et en apportant toujours de nouvelles couleurs aux tableaux proposées : enterrements, castelet de Gugusse, tables de J.T., champs de bataille, scènes bibliques, mangeries, tribune politique, homme à la fenètre, etc.

### → *Singularité de chaque pièce et refus de la linéarité*

Pour le lecteur (car, ne l'oublions pas, c'est presque toujours de ce point de vue que nous nous plaçons), cela fonctionne donc un peu comme une bande-passante ; les indications spatiales étant très rares, il faut vraiment avoir le coup d'œil pour les repérer – surtout en ce qui concerne *La Lutte des morts* qui peut se lire – telle est l'approche de Marion Chénetier et nous irons dans son sens (comme en témoignera un prochain développement concernant sport et vélocipédie) – comme le récit épique d'un Tour de France plein de péripéties et de rebondissements.

Dans *Le Babil des classes dangereuses,*, c'est légèrement plus facile et la chronologie sera la suivante: tout d'abord, il y aura une salle de classe puis un musée puis des tranchées où auront lieu de nouvelles *Gaîtés de l'Escadron* (assez éloignées cependant de l'art de Courteline) ; plus loin sera donnée lecture des amours d'Acabi et montrée l'agonie de Laban – enfin, on pourra également repérer une sorte de cirque clinique (cf. « l'hôôôpital psychiâââtrique »), un repas délirant et des récits d'anecdotes historiques liées à l'art (peinture, art dramatique) se présentant souvent comme des fait divers et qui, comme le thème des accidents de travail, fonctionnent ici comme de véritables fils d'Ariane rhétoriques.

Dans *L'Atelier volant*, il y a bien sûr l'usine mais aussi une plage et un Club-Mickey (se confondant avec l'usine), un cinéma (passant des films de propagande boucotique) une bouche d'aération (ressemblant à une grotte), un oral du bac (ressemblant à un jeu télévisé), une série de sketches qu'on pourrait intituler « Femmes à la poussette », d'absurdes manœuvres d'espionnage, une affiche qui parle, un bar, une tombola et une tragi-comique montée au mat de cocagne.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Le *leveling* deviendra fou, s'emballera dans *Le Drame de la vie* où on assistera à une multiplication voire à une explosion des cadres, des scènes et des niveaux ; voilà ce qu'on aura vu (ou cru voir passer) à partir de l'apparition d'Adam sur la (s)cène du Stade d'action : un tribunal impitoyable, une école en folie, une « douane de douleur », une place de village/ salle des fêtes, des jeux ruraux / jeux de force, des arènes où combattent des gladiateurs autistes, des scènes de capoeira burlesque et métaphysique, de surréalistes paysages de montagne, une station-service nommée Bidon, des policiers motorisés à l'affût, un fleuve étrange et ses rives, le braquage absurde d'une pharmacie, une messe des fous, l'agonie sans fin de Jean Léon Blanc, une salle de danse, la mort « clounique » de Jésus, le radeau de la Méduse, un oral raté, un théâtre à Charenton, un « asiléum » bombardé, le canardage de Doc(/Bandru), un Monument aux Morts pour la Beauté du Sport et un retour à la case Adam – les thèmes récurrents permettant un certain liant étant donc ici le sport, les listes, la vitesse et la cruauté – quant au mot ciment (on a vu que nous lui avions préféré le terme liant), on s'aperçoit ici qu'il est au fond déplacé tant il est vrai qu'il implique une forme anti-novarinienne de rigidité, d'immobilité.

Le jeu se calme un peu dans *Le Discours des animaux*, le *leitmotiv* étant cette fois l'adresse aux animaux, aux cailloux, à Dieu et aux « choses du talus » (mais aussi des souvenirs scolaires et la mort d'un grand-père) ; quant au cadre général, c'est une forêt faite de noms d'oiseaux. A l'image du *Discours aux animaux*, *Je suis* et *Vous qui habitez le temps* seront des œuvres plus axées sur le je ; dans *Je suis*, il y a : l'homme à sa fenêtre l'homme dans la rue – dans un « Prisu » (sic), dans une rame de métro, à la station-service, etc. –, le chercheur-en-vain-de-métiers-stables, l'homme qui ne voit que du vide, l'homme tenté par le suicide, l'homme qui fait retour à autrui, l'homme qui se réconcilie avec la nature et, *in fine,* l'homme se relevant dans la gloire comique du temps qui passe et de l'entropie ; et dans *Vous qui habitez le temps*, c'est un peu le même type d'unité avec une sorte d'instable figure orphique qui cherche ce qu'on ne peut trouver et demande à autrui, aux choses ou à la boisson de l'aider dans cette quête absurde.

Dans *La Chair de l'homme* , le ciment sera peut-être plus joyeusement rhétorique (cf. la mangerie/parlerie, le cirque et les listes roboratives) – *idem* pour les pièces qui suivent : évolution parfois inquiétante d'Homo sapiens depuis Adam et Eve, omniprésence de la télévision, tentation du suicide, crâne et corde, passage et/ou butée, opérette politique, préoccupations écologiques, état et avenir possible de la France, etc.

Pour la toute dernière pièce évoquée ici, Novarina renoue avec le genre épique (nous faisons bien sûr allusion à *L'Acte inconnu*) : s'il y est un peu question du passé/ passif scolaire de l'auteur, c'est surtout le passé historique – de l'homme, du théâtre, des idées et de la littérature – qui sera convoquée sur scène, manière splendide et efficace de contrer Manès et Boucot, les « Machines à dire Voici/la suite » et une certaine résignation face à ce qu'est devenu « L'Homme de Societ ». Ce sentiment, on pouvait le sentir poindre dans les pièces précédentes mais ici, le propos est tout autre : Adam dépassera tout cela, semble presque nous promettre l'auteur (voire : il n'a pas dit son dernier mot ; l'histoire nous l'enseigne : il s'est toujours relevé, sa mort annoncée n'est pas vraie). C'est là un message positif et optimiste mais peut-être utopiste, Adam, ces temps-ci (c'est ce qu'on pourrait opposer à l'auteur), se confondant tout de même beaucoup avec « L'Homme de Societ », un devenir-robot (voire androbot) étant encore une autre possibilité. En fait, Novarina dit peut-être autre chose : si l'homme n'est pas grand, il l'était peut-être avant, mais comme le sous-entend assez lucidement la Bible : ça n'a pas duré bien longtemps ; il faudrait retrouver cette grandeur initiale – mais ce n'est pas facile.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Notre étude est pourtant bien trop vague et notre approche chronologique de chacune des pièces, pas assez fouillée. De plus, comme on le verra plus loin , la délimitation de terrain concerne surtout les mots eux-mêmes car il semble que ce soit surtout à partir d'eux, les mots, que se construisent les livres de ce traversé par la parole qu'est Valère Novarina.

## 2. Enfance et art brut : les fautes d'un cancre logique

### 2.1. Portrait de l'auteur en dernier de la classe

#### 2.1.1. Le cas excusable de la faute logique

Evoqué ci-avant, le néo-français, qu'il soit quénien ou novarinien, renvoie aussi aux fautes souvent commises par les enfants qui « apprennent les bâtons » (C.H., p. 182). En bon « Cancre [parce que] Logique » considérant en premier lieu le pluriel de certains mots, le personnage pourra déduire : « un animau » (D.V., p. 244). Il ne s'agit pas là d'une simple figure de style mais d'un cas qui peut se rencontrer dans la réalité : le plus souvent, c'est l'inverse (« les chevals ») qui se produit mais le pluriel considéré en priorité par l'enfant peut également être cause de fautes logiques ; c'est ainsi que tel enfant parlera de « la ziguane », par exemple (voire "d'une ziguane"), à cause de la liaison entendue dans "les iguanes" et donc du pluriel.

De même, l'enfant fautif novarinien a sans doute "additionner" à l'esprit quand il écrit « soustractionner » (V.Q., p. 65). Dans la « chanson idiot » (L.M., p. 471), il connaît le mot "idiot" pour l'avoir peut-être entendu dans "air idiot" mais ne réalise pas qu'associé à « chanson », c'est "idiote" qu'il faudrait dire. Dans « ignarde » (in O.I.), ignare est féminisée mais ignare suffisait (on s'enfonce pourtant dans l'erreur en ajoutant « je dis bien *ignarde* »). Quant à « actoresse » (B.C.D., p. 159), c'est un pendant logique à doctoresse. Pour la « sœur *propre* à *rienne* » de *L'Acte inconnu* (p. 90), on s'est encore montré logique en féminisant propre à rien.

Pour « parcourer l'Inde » (L.M., p. 406), la faute s'explique encore : parcourait, parcouraient et parcourez se disent mais pas « parcourer ». Pour « deviendre » (J.R., p. 76), notre cancre est parti du futur et/ou du conditionnel et, de ce point de vue, nous sommes en présence d'un infinitif logique – *idem* pour « Sachoir » (J.R., p. 10) qui, lui, procède du subjonctif. Car enfin, les fautes enfantines peuvent aussi concerner la conjugaison dont l'apprentissage, de fait, pose parfois problème : « que nous asparissions » (A.V., p. 142), « il désobéissa » (D.V., p. 149), « Vous mourrerez » (D.V., p. 69), « il toujours voula » (D.V., p. 150), « Capitaine Nitiendre va-t-il viendre ? » (O.R., p. 169), etc.

#### 2.1.2. Manifeste enfantin pour un Bescherelle revisité

→ ***« Cancrer »***

Ici pourtant, on ne se contente pas de confondre et de mélanger les temps : on en invente d'autres comme dans *L'Origine rouge* (p. 184) avec le « pire que passé », le « presque perdu » et le « plus qu'attendu ». A la page 188, il y a aussi le « futur parfait », et le « plus que présent », le plus amusant de ces temps imaginaires étant peut-être le « moins que présent » qui renvoie au statut du dernier de classe, assis près du radiateur et regardant les oiseaux – ici, comment ne pas songer à Prévert et au cancre de *Paroles* ? Cancrer, d'ailleurs, est ici présenté comme une sorte de métier puisque, dans *Vous qui habitez le temps*, c'est le premier mot d'une série d'activités qui, pour certaines, semblent professionnelles. L'adjectif



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

"imaginaires" n'est pas forcément idoine pour qualifier les temps inédits proposés par l'auteur : ils sont surtout potentiellement plus précis que les temps officiels, le « désolatif » par exemple qui suggère une plainte et le « roboratif » qui aurait comme le pouvoir de reconstituer, etc.

« Vous qui habitez le temps » (sans doute les hommes, ces animaux du temps, conscients de l'histoire, etc.), ne serait-ce pas aussi "Vous qui êtes dans les temps" et qui, comme dit Senghor, « déclinez la rose » ? Quoi qu'il en soit, ce relatif refus du temps admis et officiel (en tant que figurant dans le *Bescherelle*) se retrouve souvent chez l'auteur qui, pataphysiquement, va en chercher d'autres dans son imagination – dans son enfance ? On assiste d'ailleurs dans cette œuvre à une sorte de cours de conjugaison d'un genre tout à fait particulier :

***L'antépositif s'accorde en nombre au genre de la préposition que son verbe complémente ; au mode équilatif, tant qu'au dépréciatif, le régime du sujet reste blanc. Dites les six modes qui sont : L'optionnel, le didactif, le subodoratif, l'injonctif, l'inactif, le dodécationnel. Séparatif est le mode de séparation ; l'optionnel est le mode de l'option. Seize temps sont quand il en est encore temps : le présent lointain, le futur avancé, l'inactif présent, le désactif passé, le plus-que-présent, son projectif passé, le passé postérieur, le pire que passé, le jamais possible, le futur achevé, le passé terminé, le possible antérieur, le futur postérieur, le plus-que-perdu, l'achevatif, l'attentatif. (V.Q., p. 19).***

Commentant ce passage dans « La Parole éclatée »[33], Allen S. Weiss propose ce développement :

***N'avons-nous pas besoin d'un nombre infini de temps et de modes grammaticaux nouveaux, aussi variés que les possibilités rhétoriques que l'on redécouvre aujourd'hui grâce à la linguistique théorique ? Ces aberrations révèlent la folie de l'imagination, la manifestation des différences in extremis. Chaque monstre vocal ayant une structure totalement idiosyncrasique, de nouveaux modèles grammaticaux, rhétoriques et poétiques sont nécessaires pour décrire ces modes discursifs irréguliers, excentriques, hétéromorphes.***

L'explosion des temps ici évoqué contribue aussi à babéliser encore plus le français tel que travaillé et mis en scène par l'auteur puisque, outre les dialectes et les isolectes, il faut aussi compter avec les idiolectes et l'idiosyncrasie des structures de « chaque monstre vocal », pour reprendre les termes d'Allen S.Weiss. Quant à la conjugaison proprement dite, c'est, dans *L'Origine rouge* (p.191), une véritable catastrophe comique :

***J'ai véviendu ; je voluiri ; nous vorinsses : il abafallu que nous visîmes… Que je vinque ou que tu vévoluisses, nous visûmes peu : non-non-non, nous ne volindrûmes plus vilissuir ! mais il vélinzivolu voudre ce que nous nous vilainssions qu'il vile… Lorsque nous vélinssu ce que tu vinzules, nous ne sapûmes d'aucune façon ce qu'il véluvissait visiendre de ce que nous vévoulûmes : nous voluivicissions fuir tout ce que l'ombre de nous-mêmes voudrasse.***

Il est vrai que tous ces temps existent peut-être, mais alors dans la quatrième dimension novarinienne – et certainement pas dans le *Bescherelle* ; l'amusant, c'est qu'il y a comme des restes de respect, des scories scolaires – sinon, il n'y aurait pas forcément de s à « tu

[33] Allen S. Weiss, « La parole éclatée », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 188.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

vévoluisses » ni d'accent circonflexe (cf. imparfait du subjonctif) à « visîmes » dans « il abafalu que nous visîmes », etc.

### → *La frousse du subjonctif*

Précisons que cette incapacité rédhibitoire à conjuguer correctement et à se plier aux règles enseignées dans les écoles correspond surtout à une volonté littéraire (voire esthétique). Or, cette volonté ne concerne certainement pas que *L'Origine rouge* et *Vous qui habitez le temps* et c'est ainsi que dans *Je suis* (p. 164), on tombera sur « Ma vie se passait à cloudre » –mais cela dit, il se peut qu'un verbe comme « cloudre » ne corresponde pas du tout à celui (cf. clouer) auquel on pense assez logiquement. Toujours dans *Je suis*, on lira « je me répandissais partout » (p. 121) , et dans *Vous qui habitez le temps* : « je me réjouissis » (p. 80). Pourtant, lorsqu'il est dit « je », la faute novarinienne la plus courante reste la terminaison en « a » au lieu de « ai » (cf. hurla, alla, etc.) ; pour « crimer », la faute est double car, contrairement à la « Crimée », le verbe crimer » n'existe pas.

Dans *L'Origine rouge*, le verbe « sachoir » ressemble à un séchoir ; et dans une même phrase de *L'Opérette imaginaire*, nous pourrons lire « dormiâmes », « craignus », « vilissions », « préféramu », comme une énumération comique où tous les temps semblent s'être donnés rendez-vous. Dans *L'Acte inconnu*, pièce également concernée par la faute (cf. « j'ai […] saignu ma mère », p. 21), le rôle du cancre est confié à très grand acteur méconnu, Manuel Le Lièvre, qui aura pu nous faire songer à Charlie Chaplin ; c'est qu'à un moment donné, il va au piquet comme Charlot partant à petits pas et acceptant son destin à la fin de certains films, la scène étant à la fois drôle et vaguement émouvante car c'est tout à fait résigné qu'il endosse le stygmate.

Autre scène tordante (toujours dans *L'Acte inconnu*) : celle où le cancre (qui est loin d'être un cave) se rebiffe en conjuguant n'importe comment comme d'habitude à la différence près que cette fois-ci, il reçoit contre toute attente (il n'en revient pas lui-même) les félicitations du Jury ; le plus drôle, c'est que la manière dont il conjugue est vraiment parfaitement aberrante et peut-être même encore plus que d'habitude, ce qui rend la réaction du maître incroyablement inattendue : c'est un effet comique très sûr qui fit crouler de rire le public de la Cour d'Honneur.

Mais notons donc ici certaines options conjugatoires particulièrement savoureuses (tout en précisant bien qu'ici la cancritude est essentiellement artistique, esthétique et inventive) : il semble en effet qu'on enrichisse les verbes croire, clore, coudre, croître et clouer des mots clé (cf. « eus-je clésu »), claudication ou clausule (cf. « il me claudula ») voire vélo et *numerus clausus* (cf. « j'véluclosus »). La conjugaison du verbe douleur (sic) sera également l'objet d'une variation intéressante : le deuil y est présent (cf. « deuillu », « deuillerou »), cause possible de la douleur du je.

Quant à la déclinaison de la « liste du poturu humain », elle débouche (p. 75) sur des formes plus que bizarres telles que « posthumurges » (où l'on entend murge et Posthumus), « poturumusses » (où l'on entend humus, potiron et Pontamousson), « poutrassions » et « poutraloupés » (où l'on entend poutre apparente et loupé), « présumpoturges » (où l'on entend potage, urgence et présumer). Au fond, c'est le destin de l'homme qui est ici résumé : après toute cette eau que nous bébérons (cf. « bébériûmes ») comme on tète du lait et de ce pain que nous machouillamoussons (cf. « machouillamusses »), on passe très vite à un autre état puisqu'on décède de la vie en la décédiamoussant (cf. « décédiâmes ») à cause de cette mort implacable qui nous fait hélas mouriasser (cf. « mouriassses »). Pourtant, belle consolation : une fois sorti de la « prison humaine » (sans doute le corps), on peut (quand on est mort) commencer à vivre ad vitalâme eterniam (cf. « vitalâmes ») car pour ce



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

qui est de la vie : la vitalâmons-nous vécue ? Ce n'est pas sûr. Mais pour que débute cette vie posthume, il faut urgemment postuler, c'est à dire posthumurger.

Juste après (ou presque), taoïstement, on enchaîne sur un exercice de conjugaison parfaitement réussi (c'est l'hymne à Bescherelle des pages 77-78-79, et qui fait dire à la Machine à faire l'homme : « J'ai la frousse du subjonctif ») : l'auteur voudrait-il dissiper les ambiguités et nous montrer qu'il n'est pas si cancre que cela ? C'est possible mais nous avions déjà compris que c'est à un Ucancre et/ou à un Urlucancre que nous avions affaire et que nous nous situions dans une sphère toute pataphysique . Cela dit, la conjugaison correcte est comique aussi : Alphonse Allais l'avait compris qui, en précurseur de Novarina, se prêta à l'exercice, réussissant, lui, à caser dans une fine et amusante *Complainte amoureuse* « plûtes », « reçûtes », « sûtes », « lûtes », « pûtes » (et même, vers la fin : « visse », « plussiez », « tussiez », « aimasse », « désespérassiez », « m'opiniâtrasse », « idolâtrasse » et « m'assassinassiez »).

### 2.1.3. « Tout jeune, j'ai décidé d'échouer »

Pour nous appuyer un peu (une fois n'est pas coutume) sur la biographie (nous faisons allusion au travail accompli par G.J. Salvy pour les éditions Corti[34]), il faudrait tout de même préciser qu'enfant, l'auteur éprouvait semble-t-il une relative difficulté – ou peut-être était-ce une sorte de refus inconscient, d'anarchie – à reproduire une certaine lettre, mais pas n'importe laquelle : « Colère du père alors que son fils est incapable d'écrire le D majuscule dans une dictée où il est question de Dieu. » – déjà (c'était en 1951), l'enfant Valère (voulant peut-être signifier par-là que Dieu est petit) regimbe (critiquant Pascal par ailleurs) et ce n'est qu'un début - il continuera le combat (sous la forme d'une œuvre jouée et publiée).

Si l'on s'en réfère à cette biographie tellement drôle par moments (en ce qui concerne certains détails et anecdotes) qu'elle semble présenter des éléments de type canularesque, on se rend compte que la cancritude, toute relative ici, était un peu le propre de l'enfant que fut Valère Novarina (« 1955 : Est mis dans la rangée des cancres, et l'institutrice, qui s'est fait teindre les cheveux en bleu, refuse de le présenter à l'examen d'entrée en sixième. Il s'y présente seul et sera reçu premier » ; quatre ans avant : « Prix de français » / « Reçu dernier sur trois cents candidats au B.E.P.C.»). Autre exemple de paradoxe apparent : « Premier prix de catéchisme. Mais refuse de s'agenouiller pendant la messe »[35].

Le refus est encore présent dans des occurrences biographiques comme « il préfère […] jouer avec les filles et déteste le sport » (p. 353), « Communion solennelle de force » (p. 354) ou encore « Lit les *Pensées* de Pascal et en écrit une réfutation sur un carnet vert que les élèves tentent de lui dérober » (p. 354). Or, cette logique de refus se retrouve tout naturellement dans l'œuvre – et l'auteur se sert même, à l'occasion, du nom de ses anciens professeurs (ce qui est une démarche très jarryque) ; c'est ainsi que Madame Pinochet[36] devient manifestement un homme (« Pine, tu bandes » !) dans *Le Babil des classes dangereuses*, preuve nouvelle de l'importance pour lui des souvenirs scolaires et religieux. Ce qui semble évident, c'est que ce ne sont pas forcément de très bons souvenirs ; en tous cas, l'institution scolaire et tout ce qu'elle implique, n'est pas toujours montrée sous un jour favorable : « Quand j'étais enfant maintenu de force en pension, je mangeai de la pensionnade » (O.I., p. 15). Le plat n'a pas l'air ragoûtant...

[34] G.J. Salvy, « Vie de Valère Novarina », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 352.

[35] *Ibid*, p. 352.

[36] *Ibid*, p. 352.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Scène rappelant par certains côtés *La Leçon* de Ionesco (« La philologie est un crime » étant une phrase quasiment reprise dans *L'Acte inconnu*), on retrouvera dans *Je suis* la situation classique de l'élève jugé et du tableau noir (qui devient le « tableau black » à la page 48 de *Vous qui habitez le temps)* : « la craie répondissait d'elle-même qu'il n'est pas de néant. Phrase que je transformais en Théorème de Moi : "– Nul néant qui soit pas". Mais la craie me tomba des bras et j'eus zéros à la suite de ces mots » (J.S., p. 172). Assez paradoxalement, la figure du Cancre logique se retrouve un peu dans le personnage de La Grammaire dans *Je suis*. Quant aux bulletins de notes, ils seront comme implicitement parodiés dans « j'appris que j'avais "très bien" en passion mais qu'en action j'avais tout faux. » (V.Q., p. 71) ; bref, le bilan est catastrophique (« A l'examen des sentiments humains, j'ai fini bon dernier », etc.).

### 2.1.4. La Maîtresse n'est pas contente

#### → *« Falsifie ses notes et gribouille mes observations »*

Déjà enfant, l'auteur avait, semble-t-il un rapport critique à la notation ; en témoigne cette appréciation figurant sur son premier bulletin scolaire (1951) et signalée dans la biographie déjà citée : « Falsifie ses notes et gribouille mes observations » qui se retrouve légérement transformée dans *Le Discours aux animaux* (p. 229) où on peut lire, sur deux carnets : « Falsifie leurs notes et gribouillent mes observations. Signé : La Maîtresse n'est pas contente ». Dans *Le Drame de la vie* (p. 240), on aura une variante de ce caviardage sanctionnable : « Déjà sa grammaire disait qu'ilétait cancre et détruisait les datations des dates et des surdats ».

Le refus de jouer le jeu pourra aussi concerner le sport (en 1955, on lira cette autre appréciation : « Vend des timbres anti-tuberculeux, refuse les sports d'équipe et joue généralement seul contre tous. »). La biographie est une chose mais l'œuvre en est une autre ; on y retrouvera cependant l'idée d'opposition au groupe et à la tribu scolaire, comme à la page 201 du *Discours aux animaux* où « [les] inscrits du Collège réunis me voyant fuir leur société, prendre leurs maximes à contre-pied » lancent, semble-t-il, au « je », ici contant ses enfances, « douze quolibets ». Dans *La Chair de l'homme*, L'Enfant Macadémique (cf. macadam + académique) est encore dans une posture d'opposition (peut-être magrittienne) : « L'herbe n'est pas verte ; aucune pomme n'est un fruit ; le triangle est sans angles ; aucun cercle n'est jamais rond » (p. 169).

C'est aussi l'extérieur et le réel qui ne tournent pas rond : on ne comprend pas la logique du Cancre alors que c'est peut-être lui qui est dans le vrai (d'où l'agacement compréhensible de certains professeurs), thème troublant et amusant qui fut d'ailleurs, signalons-le au passage, également abordé dans un court métrage méconnu d'Eric Rohmer, *Véronique et son cancre*, dans lequel un certain bon sens enfantin s'oppose comiquement à la logique scientifique et aux phrases toutes faites.

L'enseignement des professeurs (et leurs enseignement) sera donc, très souvent, présenté comiquement (ce qui implique peut-être une critique sous-jacente) : le cours de mathématiques, par exemple, sera parodié à travers des opérations comme « fais le compte de tout, multiplie par moins : il n'en reste rien » (O.R., p. 46) et ces équations humoristiques, poétiques et imaginaires reprennent de plus belle aux pages 198-199-200, où l'on cherche la « formule du temps ». On croise encore dans *L'Opérette imaginaire* un « triangle ému d'avoir été regardé par la base » (p. 8). Cette veine amusante et pataphysique était aussi celle de Queneau (cf. Arithmétique affective in *Sally Mara*) : Le crime : 1+1 = 1+0 / La



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

volonté : 0 0 = 0, 01 / La foi : 3 : 1, etc.). Pourtant et comme on le verra plus loin, il semblerait que toutes les matières soient peu ou prou concernées par le jeu de massacre.

### → *Bonnet d'âne et supplice du piquet*

Face aux 400 coups de l'Ecolier sacripant, l'institution réagit. Sa cancritude logique se voit même sévèrement sanctionnée. Ainsi, à la page 42 de *Je suis*, un élève -jugé indigne (par Maîtresse Richard Blancarde) d'être présenté à « l'examen d'entrée pour sortir de la septième » – se retrouve « dans la rangée des cancres avec Buisson-et-Michaud ». La déconfiture scolaire est ici comme un comique passage obligé – et cela pourra d'ailleurs perdurer au niveau de l'université avec, dans *Le Drame de la vie*, le cas d'un étudiant qui échoue lamentablement en confondant « ananas » et «ananus ».

A la page 170 de *Je suis*, on réalise que ce sont peut-être les options prises au niveau de l'orientation (les réorientations n'étant pas meilleures) qui expliquent l'échec scolaire du "je" : « au premier jour d'Ecole de Bioge, mis déjà trop tôt en apprentissage chez les mots, j'appris à être premier qui se taise puis vétéran chez des spécimens, puis trop vieux pour les minimes, d'où on me descendit immédiatement chez les petits-vétérans, où je vécus six mois en habits trop grand pour un cadet », » suite à la suite de quoi » le cas est repéré ; et dès lors, pleuvent les vexations : « Le jeudi, professeur dit : "Nous ne parvenons plus à parler avec vous qu'avec des mots que vous entendez sans savoir pourquoi. Retournez à Bioge, dans ce lieu dit dont vous n'auriez jamais dû sortir" ». (p. 170)

Il y a chez cet élève de *Je suis* comme une incapacité à suivre le cours donné : « Dans ma pensée, aucune idée sortait plus vite qu'icelle émise par professeur idem. » (p. 170). Dans *Vous qui habitez le temps*, même constat d'impuissance : on est « diminué de naissance et incapable de [s'] accrocher aux mots d'une phrase en vrai (p. 91). Pourtant, signalons que le métier de professeur – ici en « philosophie implicite » (?) – semble lui-aussi placé sous le signe du malaise et de la contrainte (D.A., p. 232) :

Pour évoquer à présent les notes de Jean Singulier (J.S., p. 38), il semble qu'elles témoignent d'un esprit singulier, brillant mais capable de blocages : "Négation : 19. Exercice d'action : 2. Contradiction : 18. Thème logique : un quart. Falsification : 18. Refus : 20". Dans *Le Discours aux animaux*, c'est la mention « Pense sans les choses » qui sera décernée. Ici, la veine est swiftienne : ce qui devrait poser problème se voit bien noté, à moins (hypothèse plus plausible) qu'on ne soit en présence de bulletins négatifs où l'on signale en priorité, par des notes et des mentions, tout ce qui ne va pas chez l'élève cancrant. Autre mention-sanction fort étrange, celle dont il est question à la page 232 du *Discours aux animaux*, avec cette « unité université dont la sanction me décerna deux ans durant le titre de sortir sans parler ».

Pour en revenir à la page 38 de *Je suis*, il semble que le constat de cancritude absolue s'exprime plus directement dans l'impitoyable série : « redernier de tous, aigle des cancres, échec vivant, trompeur scolaire ». En Education Physique et Sportive, cela ne va guère mieux : « J'étais nul en gym » (D.A., p. 56) ; dans *Le Discours aux animaux*, il semblerait donc que Novarina recycle et tranpose des souvenirs personnels (« refuse les sports d'équipe », « Falsifie mes notes », etc.). Quoi qu'il en soit, il y aura d'autres réflexions désobligeantes dans *Le Discours aux animaux* car, si « Elève Urien, seule la sortie vous intéresse » semble relever du constat (D.A., p. 287), la figure novarino-cancrique, sommée de « [rengainer] son chant », s'y fera traiter d'«oiseau mal fait » et, autre traitement de choc, d'apprendre une « bête listasse » pour la « saison suivante ». Comment, pour finir, ne pas évoquer *L'Acte inconnu* ? S'y trouve en effet (nous en avons déjà parlé) un supplice du piquet



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

particulièrement drôle même si l'acteur Manuel Le Lièvre semble nous faire entrevoir par son jeu expressif et chaplinien qu'il y a peut-être autre chose : de la résignation, de la tristesse…

### 2.1.5. Le Cancre se rebiffe

En somme, Novarina met en scène le combat entre l'ignorance des chères têtes blondes et la volonté professorale de les nourrir pédagogiquement comme des oies qu'on gaverait de savoir, qu'on gorgerait de connaissances et dont on comblerait toutes les lacunes (culturelles, langagières, etc.) quitte à faire usage de la force. Or cette confrontation fait des étincelles et, conséquence prévisible : le « Remplacement du Trou par la logique et l'Enfant à la diable soudainement se chamaillent » (J.R., p. 90).

Pour contrer cette aliénante invasion pédagogique, une internationale potache semble s'organiser : utilisant peut-être dans une intention terroriste les gaz du même nom, « L'Enfant hilarant » veut en effet « utiliser une langue à détruire l'homme » (J.R., p. 98) pendant que « L'Enfant Puant avale son goûter » (J.R., p. 80) et que deux sacripants métaphysiques, Chlodoacre et l'Enfant à la Triple Base, y vont de leurs inscriptions (J.R., p. 98), inscriptions où il semblent prôner un messianique retour en force de la parole (préférée aux mots) et une complète et immédiate réappropriation du langage par Adam.

Dans un même ordre d'idée, le Louis de Funès de *Demeure fragile* sera présenté comme une figure cassandrique et un graffiteur iconoclaste « [courant] de nuit écrire sur les murs : Manès revient ! » (D.P., p. 131). Dans *L'Acte inconnu*, l'inscription potache visera encore à provoquer la réflexion et Raymond de la matière (il faut dire que c'est une sorte de savant fou) donnera d'ailleurs raison à « [ceux] qui ont tagué « La mort est nulle » au bord du canal de l'Ourq » : « [nous] ne sommes pas fait pour ».

D'une façon générale, on fuira « l'école et ses tristes morceaux », les « scolaires » et autres « adeptes du réel » (O.I., p. 168) et des « logiques » . On refuse l'arbitraire et l'autorité ; autrui ne fera pas la loi : « La vôtre pensée que vous venez d'émettre n'est pas selon mon opinion » (J.R., p. 24). On préfèrera se livrer à des actions annexes : pendant que « le professeur Frontispice ment » (J.R., p. 90), « l'Enfant de Haute-Cisère crayonne ; les Enfants de la Colère écoutent le vent » (J.R., p. 72) ; « l'Enfant-Oui s'assoupit » (J.R., p. 90) ; « l'Enfant Pantomorphe barrit ; l'Enfant par lui-même s'enfonce dans son propre sol ; l'Enfant sans choses bifurque » (p. 98) et l'Enfant Tarabustier aboit » (p. 98). Cela dit, la liberté de parole n'est pas totale et l'on pourra s'autocensurer ; ainsi, « L'Enfant sans langage se souvient dans sa pensée du mot qui ne doit pas être prononcé » (p. 97) et c'est sans doute pour cela qu'il est dit « sans langage » : il se méfie d'un mot maudit à ne pas dire (Dieu ? Merdre ? Splonge ? Non ? Pourquoi ?).

On le voit : l'onomastique nous renseigne d'emblée sur le comportement foncièrement perturbateur des enfants évoqués : c'est encore le cas dans *L'Acte inconnu* avec « l'Enfant Vrac » (p. 31) et «l'Enfant mordant le sol seul contre tous ». Ici, enfance et anarchie semblent se confondre. C'est qu'il y a aussi, en même temps, toute une rhétorique de l'hostilité : on est contre, on dit non, on « [pose] des mais » – mais ces mais là sont plus radicaux que ceux de mai : on va loin dans le refus en niant même l'évidence : « Jean Luisance répare sa remorque non conformément au mode d'emploi : l'eau remonte des fleuves […] le sel ne sale plus, le jour ne se lève plus » (A.I., p. 166) ; or, la dernière phrase de cette liste paradoxale n'est autre que « l'alphabet disparaît » : c'est donc peut-être ici, dans ce monde sans ordre où les « chiffres s'écoulent dans tous les sens », que le cancre va pouvoir entrer en piste et s'épanouïr – ce monde, on l'aura compris, c'est l'œuvre de Novarina.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Cette rhétorique du refus et de l'hostilité à tout est peut-être un des thèmes de *L'Acte inconnu* : si « l'Enfant mordant le sol » est « seul contre tous », on « déclare la nuit jour sombre et le matin rechute du soir » (p. 26) ; quant à Raymond de la Matière, hostile à tout, il a « horreur des idées » et « tout ce qui tombe sous le sens [le] dégoûte » (p. 83) : c'est peut-être que malgré son statut de Docteur, il a gardé un pied en enfance. Pierre Jourde le dit dans son texte sur Novarina (au sous-titre évocateur : « La rédemption par l'idiotie ») figurant dans *La Littérature sans estomac* [37]:

***Dans son mouvement profond, dans ses pulsions enfantines, la parole ne veut pas de l'ordre signifiant. Elle veut malaxer la pâte des mots comme l'enfant aime à malaxer la boue ou la pâte à modeler.***

### 2.1.6. Jean des Dictées

Toujours aussi potachiquement, le cérémonial de l'appel se verra parodié, ici surtout appliqué à soi (« tes colles » pouvant d'ailleurs rappeler « l'école » et d'éventuelles heures de colle) : « combien nous sommes ? Jendulphe, rien dulphe, liendulfe, murdules, mes colles, ses zigues, tes pinces, tes colles, son œuf, nosotros, bibi et imoi, titi et lulu » (O.R., p. 104). Jean des Dictées semble, lui, voué à la chose scolaire : dans son cartable, pas de coups de poings mais plus camusiennement : le rocher de Sisyphe. Même supplice dans *Le Discours aux animaux* (p. 137) : « J'ai dû passer vingt ans en dictée ». Quant à Panthée, il est hanté par une dictée qui commençait par « L'autel était à Jérusalem mais le sang de la victime baigna l'univers » (O.R., p. 132), incipit résumant efficacement le Second Testament. On peut d'ailleurs supposer que le comique à l'œuvre s'applique aussi à un catéchisme présenté comme traumatisant : « Quand j'étais enfant, j'ai chanté moi aussi des chansons stupides » se plaindra-t-on dans *Le Drame de la vie* (p. 284) et on parlera dans *L'Atelier volant* du « supplice de la récitation » (p. 148) et même d'un « examen d'nombril » (p. 9).

Autre épreuve terrible, il faudra au début du *Drame de la vie* (p. 12), et ce devant la terrifiante figure professorale qu'est « Docteur Lodon » (sorte d'examinateur de Morts se situant entre Saint Pierre, le Sphinx, Cerbère et Charon) « [réciter] la liste des verbes qui sont ! » : or, les « verbes qui sont » sont les « verbes en ut » et les « verbes en bouif », soit des verbes n'existant pas : que faire dans ce cas ?

Dans *Le Discours aux animaux*, on passe ses enfances à être « malheureux en physique », ce qui peut s'appliquer au corps mais aussi à la discipline. Comme une épée de Damoclès, la perspective d'éventuelles mauvaises notes – « Vous allez avoir un rond » (L.M., p. 519) – pèse lourd au-dessus des chères têtes blondes : ici, une « [réflexion] à l'oral » pourra valoir « zéro point » (B.C.D., p. 169) : l'apocope est drôle mais l'élève, angoissé et l'école, menaçante : face aux inquiétants « professeurs de l'Ecole Française de Suture », les « Anciens du Collège de Vengeance » portent toujours des « cartables » comme autant de dangereux forçats scolaires aux tatouages indélébiles.

Quant au redoublement (autre cause, plus concrète, du phénomène), il est d'ailleurs évoqué dans *Le Discours aux animaux* (p. 49) où l'on parlera même d'une « Enfance de cent ans » comme si l'enfance était une guerre interminable contre des adultes vous empêchant de grandir. Ici, l'épanouissement est impossible : l'écolier de mélancolie est inscrit à l'école d'impuissance – mais il y a aussi « l'école d'imprudence » (C.H., p. 182) et « l'école de Sortie » (p. 211) : au fond, on n'aspire qu'à faire le mur et à devenir un « garçon buisson » (et tant pis si nous attendent dehors les mêmes mésaventures que Pinocchio). Signalons au

[37] Pierre Jourde, « La rédemption par l'idiotie », *La littérature sans estomac*, L'Esprit du monde, Paris, p. 268.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

passage que cette « Enfance de cent ans » fut également évoquée par le Beckett de *L'innommable*[38] :

***[…] me voilà, avec ma barbe blanche, assis parmi les enfants, disant n'importe quoi, de peur d'être frappé. Je mourrai en sixième, chargé d'ans et de pensums […] Elève Mahood, pour la vingt-cinq millième fois, qu'est-ce qu'un mammifère ? […] Elève Mahood, répète après moi, L'homme est un mammifère supérieur […] qu'est-ce que ça pouvait bien lui foutre, à l'élève Mahood, que l'homme fût ceci plutôt que cela ?***

Dans l'univers scolaire novarinien, les réflexions des professeurs (« Il tient son cahier comme un salopiot ») pourront sembler désobligeantes mais on persiste malgré tout dans son refus de « l'apprentissure du beau parole » (T.P., p. 32) : on s'oppose à tout ce qui représente la norme et le formatage et on continue à porter des « Hâhâbits de Dérision » (C.H., p. 378) pour lutter contre le mensonge ambiant qu'incarne le professeur Frontispice, qui (tout l'indique) n'est qu'une façade. On le voit : comme pour les docteurs-doctusses, l'onomastique pourra aussi être très expressive et jouer un rôle important dans cette vaste entreprise de parodie tout azimut ; ainsi, le « professeur Losange » (D.V., p. 222) est sans doute un disciple d'Euclide et de Thalès et la moquerie continuera jusque dans la tombe puisqu'on reconnaîtra un défunt professeur de géométrie à ses « ossements triangulaires » (D.A., p. 165). On parodie également des formules connues dont on se sert ready-madiquement (osons l'adverbe) en les appliquant à autre chose : « Soit une chose qui est : elle devient pire à chaque instant » (D.A., p. 133).

Au début de *L'Acte inconnu*, les deux chantres, munis de baguettes, semblent donner sur un tableau noir invisible, à moins qu'il ne s'agisse d'une carte du monde (à un moment on en voit même une), un cours d'histoire plein de bruit et de fureur – mais tous ces peuples se déchirant au nom de dieux ridicules (Hurlume Potu, Boulga, Mésode, Tubal) auront finalement plutôt tendance à nous faire rire. Plus loin (pp. 156), le farfelu professeur d'autrui lancera avec exaltation « La matière respire, les enfants ! […] « Le réel respire ! » Apprenez-moi ça par cœur ! ». Et que dire des expériences de Raymond de la matière ? Si elles devaient s'apparenter à un cours, ce serait à coup sûr un cours de pataphysique-chimie : « Voici deux récipients » nous annonce-t-il : dans l'un, on verse le « contenu de l'Histoire » et dans l'autre, on « décide arbitrairement que l'homme est l'Acteur de l'histoire. […] Au bout du compte » débouchez s'il vous plaît, le résultat est le même : toute l'eau est par terre » (pp. 83-84).

Autre matière enseignée (dans *Vous qui habitez le temps*), la zoologie sera également au programme (p. 19) mais les animaux étudiés n'ont pas forcément été recensés par Buffon (cf. « muselarde », « sicoptère », « huche-bûche », « onfrette »). De même, l'éducation physique et sportive semble elle-aussi représentée (il y a par exemple l'épreuve « d'aberrances terrestres » et le « lancer du corps ») mais les activités proposées n'ont pas l'air bien raisonnables. Bref, l'univers scolaire novarinien présente les allures carrolliennes d'un monde inversé peuplé d'exaltés, d'hystériques et de fous, de conseillers de désorientation et de maîtresses castratrices aux cheveux bizarres tandis que le seul à rester à peu près logique, c'est le cancre.

### 2.1.7. Un cancre esthète et douloureux

[38] Samuel Beckett, *L'innommable*, 10-18, 1972 (on verra que ce n'est pas la seule correspondance entre cette œuvre et l'univers novarinien).



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Même si, comme il le dit par ailleurs, c'est toujours « dans l'empêché que ça pousse », les empêchements et surtout les difficultés d'expression ne relèvent pas du tout d'une stupide anarchie sans fondement ; c'est plus profond que cela, et il y a, nous semble-t-il comme une plainte, liée à cette forme d'impuissance, et qui s'exprime dans *L'Animal du temps* : « J'avais une idée par an, sans mot pour l'exprimer : trois mots par jour et sans savoir comment les attacher. » (p. 49), ce qui se retrouve (*in* V.Q., p. 91) dans l'incapacité à « [s']accrocher aux mots d'une phrase en vrai » évoquée plus haut.

Le mot échappe, le mot n'est pas là ; il y a comme une angoisse lié à l'absence de mots ou à l'incapacité de produire du sens. La figure cancrique novarinienne semble souffrir d'être ainsi à la traîne du mot et de la langue, cause directe de son bannissement par autrui et par l'institution. Quoique comique, c'est un personnage tragique. Endossant le stigmate, c'est l'écrivain lui-même qui, à cause des libertés qu'il prend avec la langue, s'assimile à un cancre – au fond, c'est peut-être lui, le vengeur en chemise courte (D.V., p. 256), le Vengeur des Cancres – bref un super-héros scolaire qui plairait beaucoup à Gotlib. Le cancrat de ce cancre-là est surtout un défi lancé à la face de la Seule à cédille : il s'agit pour lui de « faire cancrement […] tomber l'orthogon » (T.P., p. 47).

Pour le mot société par exemple, il pourra l'orthographier à la manière de Brisset – « sauciété » (D.V., p. 97) – et le verbe « mourir » pourra, lui, être conjugué à la façon de Céline, « mourrerez » (D.V., p. 69), toutes ses conjugaisons incorrectes pouvant même rappeler aux amateurs certaine chanson de Renaud (cf. « nous nous en allerons – de requin ! », « je repartira », etc.), un rebelle lui-aussi, et qui critiquera également l'institution scolaire (cf. « Si l'école apprend pas ça, alors j'dis halte à tout », etc.). De même et pêle-mêle, on écrira « Souffrez sans vous plaigner » (D.V., p. 289), ou « doulourable » (C. H., 498) ; dans *Je suis* (p. 49), le mensonge (ou l'hypocrisie) deviendra la « mentardise » (voire la « fauchetonnerie ») ; on ne dira pas fourberie mais « fourbacité » (B.C.D., p. 170). On ne dira pas preuve mais « preuverie » (V.Q., p. 40) ; on ne dira pas (V.Q., p. 44) bulldozer mais « buldozier »(bulle d'osier ?) ; on ne dira pas en partant mais « en partirant », pas cela mais « ceça », pas le tuyau mais « la tuyau » (D.V., p. 263), etc., etc.

La méprise pourra n'en pas être une et correspondre à une incapacité momentanée de l'enfant à prononcer correctement ; dans une interview accordée à la revue *Scherzo* (pp. 11-12), l'auteur parle de son propre fils et d'un mot évoquant irrésistiblement la scène et le théâtre :

***Quel a été, à chacun d'entre nous, notre premier mot ? Le mien, je ne sais pas , mais je sais celui de mon fils Virgile : « dido » (rideau). Le mien, c'est peut-être « rideau » aussi.***

Quant au « je m'est attaché une pierre à mon cul » de *Vous qui habitez le temps*, ce n'est peut-être pas une faute dans la mesure où il arrive – en psychanalyse, en philosophie et bien sûr en poésie proprement dite avec le fameux « Je est un autre » rimbaldien – que le "je" soit conjugué à la troisième personne du singulier ; mais, dans ce cas de figure particulier, c'est « je s'est attaché » que nous devrions lire.

Dans *Le Drame de la vie*, c'est le mot aubergine qui est dit « ourigie » (D.V., p. 157) ; en pratiquant un mélange à la Novarina, nous pourrions d'ailleurs aboutir au mot origine. A l'origine de cette « ourigie », il y a d'ailleurs un jeu d'enfant :

***Lapus […], enfant, creusa le corps d'une aubergine, la mit sur un muret avec une flamme dedans puisattendis sans bouger. Alors je posa une bougie dans la courge […] et je prononça sans fin le mot « ourigie » jusqu'à voir Dieu et je vis le monde entier finir comme une courge.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dans *Le Jardin de reconnaissance*, le Cancre Logique Novarina nous fait remarquer (tout en faisant exister les autres options possibles), que le dormir (l'acte de dormir) aurait pu s'exprimer autrement ; on a certes retenu dormition mais c'eût pu être dormaison ou « dormement » (comme à la page 61) ; la langue créole l'a compris, qui, pour beauté, pourra préfèrer belleté. Dans un même ordre d'idée, au début d'une émission qu'Arte (car la « machine à dire Voici » à parfois du bon) lui a consacré en 2002, Novarina s'amuse des interprétations que chacun, selon sa culture et son pays, donne du titre de sa pièce, *L'Origine rouge* ; or, il nous explique qu'il s'agit d'un titre sans signification véritable qu'il a choisi tout simplement parce qu'il sonnait bien : c'est en somme un choix esthétique, musical, ni plus, ni moins. Car enfin, le cancre est non seulement logique mais encore sensible au beau, et on pourrait même estimer que l'appellation de cancre esthète lui irait tout aussi bien ; ici, la vision est certes subjective mais dire « L[']endemain » (J.S., p. 42) au lieu de "Le lendemain" a une certaine allure…

Le talent du dramaturge est aussi de savoir s'entourer d'acteurs capables de nous donner les clefs de ce beau d'un genre neuf ; ainsi, dans ses enregistrements de L'*Inquiétude* et de *L'Animal du temps*, André Marcon fait passer l'idée que cette esthétique littéraire nouvelle est intimement liée à la plainte, à la faute, au comique et à l'enfance : peut-être faut-il donc d'abord écouter ses acteurs avant de se mettre à le lire ? Car enfin, affirmons-le : si des clefs existent, ce sont eux qui les détiennent.

### 2.1.8. Les opitéaux des gens sans les oreilles

Puisées çà et là, voici en tout cas d'autres perles dont le coupable n'est autre que ce fameux Cancre Logique qui sommeille en l'auteur et en chacun de nous : « Bien que je soive de l'aut'côté » (J.S., p. 107), « quèque chose » (J.S., p. 201), « un porc immasse » (V.Q., p. 68), « Ma vie est finite » (J.S., p. 113), « Nos mots chutent du œil » (O.R., p. 120). Quant au mot yaourt, il deviendra « yogour » (p. 47) et « ya-hour » (p. 46), ce dernier mot pouvant éventuellement un des derniers épisodes (« Yahoos ») des *Voyages de Gulliver*. D'autres tournures familières (et liées à d'éventuels accents), relèvent d'un registre parlé incorrect d'un point de vue académique (mais peut-être pas d'un point de vue « macadémique ») : « J'ai aimé la vie autant qu'êm' déteste » (V.Q., p. 59), « Quelle heure est-y ? » (V.Q., p. 80), « L'endemain matin d'euce jour d'ténèbres » (V.Q., p. 65). Notons encore, dans *Falstafe* (les erreurs concernant décidément toutes les pièces), le cas particulier d'un personnage quasiment incapable de faire une phrase sans fautes ; cela débouchera pêle-mêle sur des mots cocasses tels que « carcatoes, altercaqueter, capharnarum » (p. 580), « accaparateur, assassinateur » (p. 572), ou « spartienne, lantermoyée, godeluron » (p. 570) – « Arrière, Chénapine ! » pourra opposer Falstafe...

En somme, il nous semble que l'auteur « assume la faute » contrairement à Cendrars qui, malgré l'amour qu'il disait porter à ces dernières, essayait tout de même de les éviter ; il s'en expliqua d'ailleurs dans un court poème en prose intitulé Coquilles et tiré du recueil *Au cœur du monde* : « Les fautes d'orthographe et les coquilles font mon bonheur. / Il y a des jours ou j'en ferais exprès. / C'est tricher. / J'aime beaucoup les fautes de prononciation les hésitations de la langue et l'accent de tous les terroirs. » ; ici, la dernière phrase pourrait, semble-t-il, être prononcée par l'auteur...

Mais pour en revenir à l'enfance proprement dite et citer cette fois Alain Borer, nous nous permettrons de reproduire ici un passage assez long de son article, tiré de *Valère*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

*Novarina. Théâtres du verbe* [39] et s'intitulant « Novarina L'Hilarotragédien » (nouveau cas d'oxymot) :

***Drôle dans notre contexte comme dans le leur Les Arcaniens d'Aristophane, Le Dr Faustroll de Jarry, La Résistible ascension de Brecht ou L'île pourpre de Boulgakov, Le Babil des classes dangereuses de Novarina, titre générique de sa langue à l'œuvre, sa langue en cours, se place sous le signe de l'enfance, des classes sociales mais d'abord scolaires, du babil enfantin dont Jacobson, dans Langage enfantin et aphasie, rappelle qu'il a partie liée avec l'impossibilité d'énoncer (au point que ces trois mots du titre, rapporté à la fameuse étymologie de l'infans, n'en font qu'un) : d'emblée, les « parlages vides de sens, les labils vides de Novarina s'inscrivent dans la Poësie, assurément, au sens du XVIIème siècle, non dans un genre littéraire mais dans la langue même, renouant avec un axe peu fréquenté des Belles-Lettres, le « bébé babil » de Joyce dans Anna Livia Plurabelle, le « babil du sens » de Barthes dans S/Z, le « babil ou le dialogue » de Leclaire, sinon le mystérieux « babil effilé » de Corneille dans La Comédie des Tuileries : parce qu'une œuvre réinvente ses devanciers elle chamboule nos bibliothèques (babil étant l'anagramme de bibal, comme disent les rats de bibliothèque) et confond la langue -Tour de Babel en « tour de Babil » de Piersens.***

Sans parler comme Alain Borer « d'impossibilité d'énoncer », nous parlerons juste d'une difficulté à prononcer et à trouver les mots justes qui pourra donner lieu à des formulations cocasses et incongrues comme « les opitéaux des gens sans les oreilles » de *La Lutte des morts* (p. 384) – expression qui, étant donné le sujet de la pièce (mais ne l'affirmons pas), désigne peut-être le service des mutilés de guerre. Les formulations de ce type fourmillent en fait dans l'œuvre de Valère Novarina ; notons-en encore quelques-unes qui nous paraissent significatives, ainsi ce pléonasme comique : « réflévéchir anévec têtasse » (C.H., p. 342). Ou encore cette affirmation : « ma perspective est anéantite (J.S., p. 113). Parfois, le sens est tout à fait impossible à trouver comme dans cette belle phrase incorrecte et rythmée : « Cent vaut les gros des durs du pantalard qui maxe » (D.V., p.71). Mais en fait, c'est surtout dans *La Lutte des morts* que la faute est reine ; c'est vraiment dans cette pièce, nous y insisterons plus loin, que culmine ce qu'on pourrait appeler l'art brut novarinien.

### 2.1.9. Un feu d'artifices de fautes d'orthographe

Il est certain que dans *La Lutte des morts*, on assiste à un véritable festival de fautes : même les personnages qui ne devraient pas en faire en font – ainsi de Sargeon Loret qui prétend vouloir donner un cours d'histoire de la langue (p. 365). Dès la « matiernelle » (p. 366), on parle de façon incorrecte ; de ce point de vue, l'école est « spoliante » et on parlera d'ailleurs du « spolaire » (p. 366).

La syntaxe non plus n'est pas respectée comme dans « Illicusse qu'on m'du trouque qu'on sorte c'est là » (p. 358), où on a l'impression que les lettres ont été permutées (« Qu'on m'sorte illicusse du trou qu'est là » ayant déjà plus de sens). De même « les quatre créaturons que le ténor Salpêtrier voulait qu'elles sortent, sont là » ne veut certes pas dire grand chose mais n'est pas non plus correct sur un plan syntaxique ; « les quatres créaturons, dont le ténor Salpêtrier voulaient qu'elles sortent, sont là » serait déjà plus acceptable. Moins grave : « Lui fous pas-y la main » (L.M., p. 367) qui devrait se dire « Lui

[39] Alain Borer, « Novarina L'Hilarotragédien », *Valère Novarina*. *Théâtres du verbe*, op. cit., p. 68.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

fous pas la main » ou à la rigueur « Fous-y pas la main » – *idem* pour « Qu'elle heure-y-z-ont dit qu'il est » ? (O.I., p. 43) : « Quelle heure ont-ils dit qu'il était ? » semble une tournure plus correcte.

Outre les « opitéaux des gens sans les oreilles » (p. 384) et pour rester dans *La Lutte des morts*, il y a aussi des « culs grinçaux » (p. 379) et des mots bizarres comme « poilu-nave » (p. 484), « mécanussien » (p. 352), « Crépusculement » (p. 456), « presses languereuses » (p. 484), « co-nubile » (p. 368), « patrancière » (p. 357) sans compter les expressions correctes mais parfaitement incompréhensibles comme « Le songe des fesses a existé » (p. 509) ou « Va au fou, j'ai giclé ! Mal à mon stage. » (p. 433).

Cela dit, redisons-le, il y a vraiment une esthétique de la faute et quand on maîtrise un peu le novarinien, on peut par moments, chose très étrange, ne pas être tout à fait d'accord avec certains choix de l'auteur lui-même ; ainsi, la phrase pourtant à peu près correcte « Nous levons à tous nos culs enthousiasmants » nous paraît fautive car dans l'esthétique novarinienne et à l'image des « culs grinçaux », c'est plutôt «enthousiasmaux » qu'il aurait fallu dire : qu'en penserait Novarina ? Nous serions très curieux de le savoir.

En matière de fautes, *Le Babil des classes dangereuses* n'est pas en reste : « déjeunage » (p. 234), « marmonnades » (p. 270), « Glôment s'écrit » (p. 206), « bouillie infexe » (p. 216). On propose encore « têtuement » (p. 249), ce qui n'est pas si absurde car un tel proverbe pourrait presque exister – *idem* pour « connectude » (p. 312) : après tout, Jarry disait bien « connexités » même si c'est "connexions" qui, en français actuel, semble l'avoir emporté.

C'est qu'on invente aussi des mots comme « clirqueur » (p. 216) ou « lunecarne » (p. 294). Cela dit, certaines expressions peuvent présenter un intérêt poétique et/ou humoristique: Ainsi, les « Ambulateurs du somme » sont sans doute des somnambules (p. 302). L'illusion d'optique se retrouve un peu dans « indillusion scopique » (p. 159). Quant aux « pique-niciens » et aux « pique-niciennes » (p. 310), ils semblent représenter un nouveau parti politique. Le « douteur », lui, est peut-être un docteur sceptique (p. 176).

Dans *L'Atelier volant*, on mélange « Voulez-vous bien » et « s'il te plaît » dans l'incorrect « voulez-vous s'il te plaît » (p. 64). Autre faute (sans doute liée à une prononciation critiquable) : « Ascoltez ce que je vole vous dire » (p. 142), « Ascoltez » rappelant « Auscultez ». Dans *Le Drame de la vie*, le feu d'artifice continue avec « exprimation » (p. 201) et « combination » (p. 176) ainsi qu'un tir groupé, à la page 98 : « larmiots », « floupiots », « couplards ». On délirera même complètement avec des mots tout à fait aberrants comme « Formidobélédron » (p. 171) ou à la page 172 » Narcodéonmillibloque », « Saucissonardes » et « Luminifoderies d'élilimiferdies ». Dans *Vous qui habitez le temps*, on s'exprime en « phrases mal faites » (p. 53) et en « phrases de sens fermés » (p. 52) tandis que dans *Je suis,* on « [jette] partout des pluriels incomplets » (p. 40). Dans les pièces qui suivent, la Machine à faire des fautes fonctionne toujours mais de façon peut-être plus ponctuelle ; dans *L'Acte inconnu* par exemple, elle s'emballera littéralement au moment de la scène hilarante (et évoquée ci-avant) des conjugaisons incorrectes.

### 2.1.10. L'enfance est une très mauvaise formation

Bref, il y a dans cet univers comique fait de fautes et d'enfance(s) comme une incompréhension de celui des « adultes » (jugé peut-être faussement sérieux) auquel il semble une réponse potache, un pied de nez pataphysique : « Elevé dans un gaminaire, je comprenais plus rien au réel adultin. » (J.S., p. 75) : cette phrase pourrait vouloir dire que le « gaminaire » (l'école ?) change pour toujours le regard que l'enfant porte sur le monde ;



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

il s'agit pour ce dernier de quitter certains repères et de « passer à autre chose », d'éviter la faute par exemple.

Par une forme parfois comique d'anarchie, il y a ici au contraire plongée dans la faute, plaisir subtil d'en proposer, de manière à faire en sorte (c'est une des hypothèses possibles) que « les officiels [s'affolent] », « seuls les autres [sachant] encore quoi dire » (pour reprendre une didascalie de *La Lutte des morts*). De même, lorsque, dans *Le Discours aux animaux*, il est question d'» enfance(s) d'inscription », cela peut certes s'appliquer aux écrits camouflés du jeune « je » (ce qui est d'ailleurs, semble-t-il, assez autobiographique) mais également (pourquoi pas ?) à la paperasserie et à toutes les formalités(/tracasseries ?) administratives qui commencent en fait dès l'école : fiches à remplir en début d'année, bulletins à faire signer par les parents, cahier de texte, carnet de liaison, etc.

L'auteur lui-même semble donc avoir gardé un pied en enfance (les enfances constituant d'ailleurs un genre littéraire auquel, tel Rabelais, il semble se prêter volontiers, notamment dans *Le Discours aux animaux*) : de là lui viennent sans doute son énergie créatrice et son goût pour le jeu avec les mots ; pourtant, à l'en croire son cas serait loin d'être particulier puisqu'il écrit dans *Pendant la matière* : « Il y a en nous un esprit joueur, un enfant qui mime, une pensée qui trouve la parole en se souvenant d'un air perdu. La pensée se trouve en dansant ».

Dans « Mort à la mort »[40], Marie-José Mondzain dit de l'auteur qu'il « [choisit] les mots de l'enchantement, du plaisir de dire, des mots qui sont en suspens sur la branche comme le sourire flotté d'un certain chat sans corps qui plaisait à l'inquiétude d'Alice, elle qu'inquiétait aussi un œuf déraisonnable raisonnant au bord d'un mur pour que vacille le sens par simple fait de la conversation ». Enfin, pour terminer cet article[41], elle pensera à la langue d'un autre cancre (comique si l'on veut) de la littérature française :

***Je pense à la langue de Céline qui a commencé elle aussi d'abord par être une douleur d'enfant. Une panique inconsolable qui ne triomphe des monstres que par les voies de l'écriture. Céline fidèle aux craquements des mots sous la dent, à la fluidité du verbe dans la salive, a pratiqué avec génie la vitupération exorbitée, comme si la conjuration de son désespoir n'avait d'issue qu'excrémentielle. Il s'est exclu du salut parce qu'il ne savait plus saluer. Novarina me semble parfois l'une des plus pures réponses à l'infamie de ce siècle […]. Il ne prend la parole que pour la donner. Son écriture n'est ni production, ni excrétion, elle est une geste.***

Cette geste évoquée par Marie-José Mondzain a peut-être à voir avec les mini-épopées que l'enfant peut se raconter en fouillant dans sa caisse à jouets : petites voitures, poupées, peluches et figurines en plastique s'intégrent peut-être à des histoires fantastiques relevant du novarinien. Au fond, ce que veut l'auteur, c'est retrouver la « boîte avec les petits hommes dedans » dont il est question dans *La Scène* (p. 32) et les « petites autos dans le placard » dont il est question dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 68).

De façon tout aussi subjective, il y aurait donc, nous semble-t-il, une critique relative de l'institution scolaire (peut-être parfois brimante et trop normative) et comme un refus de signifier que l'enfance est « le plus bel âge de la vie » – dans *Le Drame de la vie* (p. 95), on parle même de « l'imbécile tragédie de l'enfance ». Enfin, au dos de *L'Inquiétude*, en quatrième de couverture, on pourra lire ces quelques lignes assez énigmatique : « Cette

[40] Marie-José Mondzain, « Mort à la mort !», *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 324.

[41] *Ibid*., op. cit., p. 326.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

enfance malhabile me préparait on ne peut plus mal à la vie qui va suivre : car pour l'homme – sachez-ça ô enfants – l'enfance est une très mauvaise formation ».

### 2.1.11. Un message politique

#### → *Novarina et l'école*

Jusqu'à présent, nous avons évoqué la sympathique insolence de "l'enfant Valère" mais si nous étions capables de faire une vraie lecture politique de *L'Atelier volant*, nous dirions que chez le premier Novarina, la figure professorale est d'essence boucotique ; c'est peut-être aussi un trait d'époque et de génération (cf. parenté école/police voire grammaire/fascisme) : « L'orthographe est une mandarine » prétendait on alors. Toujours est-il qu'on croise souvent des « vilaines maîtresses », de « vilains docteurs » (voire de terribles examinotaures, dans les œuvres du début).

Dans *L'Atelier volant,* c'est Boucot lui-même qui se comporte en professeur cherchant à humilier ses élèves : « De cette tête se dégage une épaisse fumée. Ah, vous avez devant vous une jolie brochette de cancres !… Tu ne peux rien faire, tu ne sais pas le langage… » (p. 59). Le mépris affiché sera total : « Si vous alliez un peu plus à l'université, vous seriez moins bêtes » (p. 61). Or, les ouvriers insultés se trouvant dans l'obligation de travailler, il ne saurait être même question pour eux d'entreprendre des études – nous voici en présence d'un véritable cercle vicieux : l'éducation n'est pas encouragée par le pouvoir en place qui ose se moquer des lacunes qu'il aurait pu contribuer à combler. Ici, Novarina nous met en présence d'une société hypocrite qui sanctifie la rentabilité au lieu de favoriser la formation de ses classes laborieuses. Et si l'opprimé proteste, il est immédiatement remis à sa place par des phrases comme « Reste dans ta nature, Bob » ou, plus fascistement impératif : « Que l'on fasse taire ces langues qui fautent » (B.C.D., p. 309).

A la page 148 de *L'Atelier volant,* un oral se transforme en interrogatoire : « Que voulez-vous dire et d'abord d'où venez-vous, où voulez-vous aller, donnez-nous des exemples ! » Devant tant d'agressivité, A. se trouble et bafouille : « Où ? Pas. Allons-y au pas. Mais il ne faut pas nous marcher dessus. Il ne faut bras » (p. 148). Puis l'oral se poursuit (« reprenez des débuts ! »), les questions se font gênantes (« Montrez-en plus ») et l'examinatrice, Madame Boucot, reste dans son rôle ignoble fait de sadisme et de mauvaise foi : « Excusez, je n'ai pas bien suivi la queue de votre phrase, où était l'intention ? » (p. 151).

Enfin, dans une scène se situant au début de la pièce, Boucot couronne de papier (une allusion au bonnet d'âne ?) celui qui a échoué (A.V., p. 56). Autre pratique détestable, le bachotage (et sa vulgarité) est peut-être implicitement dénoncé dans « bon poussin au partage du savoir, je me hâtais d'en dégober le meilleur grain » (B.C.D., p. 176) et « C'était pas tellement mon sujet. J'aurais dû étudier la reproduction » (p. 56).

Quant au terrible Vipéricien, il s'apparente un peu à la figure comique d'un savant très objectif dont la rigueur pourra faire rire ; dans les dernières pièces étudiées ici (cf. cours de Léopold von Verschuer ou de Dominique Pinon, dans *L'Acte inconnu*), si le professeur est moins agressif et fait moins peur, on rit toujours à ses cours, Tournesol et Cosinus n'étant jamais bien loin.

#### → *Novarina à l'école ?*

C'est pour bientôt et il faut s'en réjouir. En 2010-2011, Novarina sera enseigné dans certaines classes de terminales ayant pour options le théâtre et un manuel de français



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

destiné aux secondes et publié aux éditions Bréal[42] accordait déjà une place au dramaturge à travers un extrait de *L'Origine rouge* concernant la Machine à dire voici (pp. 26-27, de la phrase « Il pleut. » à « Et ceci cependant que la nuit tombe sur les tombeaux ») précédé d'un texte de Tardieu, *Finissez vos phrases* (tiré de *La Comédie du langage,* Gallimard, 1966) et flanqué d'exercices qui ne sont pas sans évoquer le Lagarde et Michard – détail amusant : une faute est à noter puisque les textes à travailler ne sont pas au nombre de trois comme indiqué mais de deux:

***Questions : a. Quel type de traitement le langage subit-il dans chacun des trois textes proposés ? Mettez en évidence les points communs et les différences. b. Selon vous, quelles sont les intentions respectives de chacun des trois auteurs ? Les textes 2 et 3 vous semblent-ils tendre au même objectif que le texte 1 ? Justifiez vos réponses par des éléments précis. Travail d'écriture Commentaire : Vous ferez un commentaire du texte 3. Vous insisterez notamment sur les formes prises par la déconstruction du langage et vous analyserez de quelle façon elles provoquent un rire qui invite à la réflexion. Dissertation : Le langage est-il, selon vous, la matière première du comique ? Vous répondrez à cette question en un développement composé et argumenté, en prenant appui sur le corpus mis à votre disposition, sur les œuvres que vous avez étudiées en classe et sur vos lectures personnelles. […]***

Bien sûr, c'est un peu court ; mais ce n'est qu'un début – et nous "continuerons le combat". Pourtant ici, quid de l'auteur ? Que pense-t-il de l'initiative consistant à faire figurer un de ses textes dans ce type de manuel ? Si l'on se réfère à *Lumières du corps* (pp. 111-112), on se dit que sa position est sans doute au moins celle d'un sceptique :

***Un morceau de littérature s'offre à nous comme le bœuf en effigie chez le boucher : gîte à la noix, macreuse, tendron, contre-filet, second talon, bavette, flanchet, échine et jambonneau… Un morceau de texte est là comme cadavre sur la page, ouvert et prêt à être décortiqué… [...] Devant le cadavre – la page arrachée au livre et que l'on épingle, devenue un objet étale et fléché – livré aux Sciences de la Communication, élèves et professeurs deviennent médecins légistes. Tout le monde est rassemblé et les instruments sont prêts pour que s'ouvre une leçon de Littérature légale.***

C'est bien sûr un écueil, mais qu'il est possible d'éviter. Dans le cas de Novarina, c'est plutôt la pratique qui s'impose : pour l'étudier, il faut le jouer. C'est la meilleure des approches (et c'est ainsi que nous procèderons avec Nicolas Faure, professeur à Castelnaudary, dans le cadre d'une intervention qui s'annonce passionnante).

Fût-ce encore plus hors-sujet, proposons ce développement visant à définir le concept de « cancre logique » : notre fonctionnement personnel en proposant cette thèse, sans être forcément celui d'un cancre, est en tout cas logique ou disons placé sous le signe de la logique. En effet, pendant bien des années, de l'école à la faculté, on se sera positivement escrimé à nous enseigner qu'il existe (ce que nous ne saurions contester) une sorte de hiérarchie littéraire et même des critères objectifs (souffle démiurgique, puissance de l'imagination, maîtrise rhétorique, rupture tout à la fois radicale et relative avec la chose classique) pour affirmer, par exemple, que Victor Hugo est un grand écrivain ; or, partageant somme toute ce dernier avis et fort enfin de toutes ces leçons et de cet enseignement, nous avons pris la mesure de ce qui se passait avec Novarina, à savoir qu'il était sans doute notre

[42] *Français 2 ième* , sous la direction de Geneviève Winter, Maxéville 2004, pp. 348-349.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Hugo, celui de notre génération, celui de ce début de siècle : de ce constat que nous croyons objectif (l'auteur répondant aux critères), nous rendons compte ici, en bon cancre logique, c'est-à-dire en nous trompant peut-être mais ce serait parce qu'ayant finalement pris au sérieux un certain type d'enseignement. Ici, il ne s'agit certainement pas de parodier l'argot d'un Simonin pour signifier avec une sorte de sourde amertume que le cancre se rebiffe en opposant à un monde absurde et ayant perdu le sens de la hiérarchie une thèse sur l'auteur du *Discours aux animaux* mais d'illustrer l'idée que l'expression « cancre logique » n'est pas forcément oxymorique – de même, si le cancre novarinien est à contre-courant, il l'est comme un artiste d'art brut obsessionnel ayant de la suite dans les idées.

Quant à la question de savoir s'il serait pertinent d'initier les enfants au novarinien, nous dirons que la chose serait en tout cas possible et envisageable : certains passages relevant de la comptine et certaines parties chantées comme La Chanson Automobile (*in* O.I.) ne peuvent en effet que les séduire et les amuser. Par certains côtés, le travail du dramaturge rejoint parfois celui d'un Pef (movaliseur de génie), d'un Henri Dès, d'un Bobby Lapointe (ou encore d'Yves Lebars, de Vincent Malone, de Road Dahl ou même de Tim Burton) ; au fond, nous sommes peut-être même devant un théâtre pour enfants, une sorte de castelet. C'est donc ici que le passeur devrait avoir la possibilité d'entrer novariniennement en piste afin de signifier aux jeunes générations qu'il existe une alternative à la machine à dire Voici, une vie après, qu'un choix reste toujours possible et que d'autres options culturelles sont envisageables. Si ce travail en amont (d'information en somme, de renseignement de la jeunesse) était encouragé par l'institution, le succès fantastique des émissions télévisées fustigées par Novarina serait, *in fine*, peut-être moindre. Cela crié (grincé serait plus juste), il faudrait peut-être nous interroger à présent sur les raisons du choix novarinien d'une esthétique de l'anarchie à mettre éventuellement en relation avec la cancritude comique d'un enfant qui refuserait en partie les contraintes d'un univers scolaire…

### 2.1.12. Prolégomènes humoristiques pour un bulletin patascolaire

Pour clore le chapitre scolaire, nous produirons un document d'inspiration pataphysique où sont consignées toutes les fautes de l'Ecolier Sacripant de la littérature française ; certes on connaît la « Bête vide », le « Cancre logique » et la mention « Pense sans les choses » (*in* D.A.) – sans oublier les authentiques « refuse les sports d'équipe » et autres « Falsifie ses notes et gribouille mes observations » – mais on pourrait, nous semble-t-il, ajouter d'autres appréciations à ce désastreux début de bulletin.

Proposons : Refuse de sauter dans le sable. Explore des zones qui ne sont pas au programme. Ferait mieux d'utiliser les mots au lieu de se laisser traverser par la parole. Quand cesserez-vous de vous prendre pour Moïse ? Pourrait faire un effort en Adhérance Terrestre. Valère n'est pas sérieux. Valère fait preuve de mauvais esprit à l'égard de toute institution. Valère ne fait aucun effort pour jouer le jeu. Valère joue perso. Permute les lettres à l'intérieur des mots. Néologise à tout va. Pratique l'aphérèse. Pratique l'apocope. Allonge les vocables. Pratique l'idiolecte. Use de périphrases floues. Truffe ses pièces de fautes. Commet de graves erreurs de syntaxe. Mélange néo-babéliennement toutes les langues du monde. Critique l'orthographe et défie la langue française. Fait passer la Seule à Cédille dans une bête machine à laver-salir le langage. Elève byzantin, sibyllin, dissipé, potache et insolent, et tout à fait mal armé pour le système scolaire.

Que nous soit donc pardonnée l'initiative de ce bulletin imaginaire qu'il s'agit bien sûr de lire comme une pique-en-passant aux esprits normatifs qui ne comprendront jamais l'art de Rabelais, de Céline, de Dubuffet ou de Valère Novarina et qui nous permet surtout - et



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

c'est pourquoi nous nous sommes permis de l'intégrer à la présente thèse – de décrire son œuvre en creux, ceci en portant dessus un regard désespérément scolaire.

## 2.2. Entre « Jean Dubuffe » et Lewis Carroll

### 2.2.1. Le fils spirituel de Dubuffet

#### → *Un pied de nez à la Littérature avec un grand « L »*

C'est surtout l'anarchie novarinienne (sur laquelle il faudra revenir tout au long de notre thèse) qui explique toutes ces initiatives potaches et toutes ces fautes d'orthographe. Anarchie qui a, semble-t-il, pour cibles privilégiées le système scolaire, l'arbitraire du signe et la littérature elle-même, l'acte créateur et sa réception : « Sachez que celui qui écrivit ceci n'a rien à dire mais vous emmerde. » (D.A., p. 240). En cela consiste aussi l'art brut novarinien : faire un pied de nez à la Littérature avec un grand « L », marmoréenne et sans surprise, et incapable d'humour et de réflexivité.

On l'aura compris : nous voudrions surtout ici montrer, en adoptant pour commencer un point de vue théorique, ce qui préside au choix d'une rhétorique littéraire relevant d'une rupture avec la norme en général et de l'art brut en particulier…

Tout d'abord, il semble que l'art brut laisse une chance à ce qu'on pourrait, peut-être improprement, nommer le sua causa : celui qui le pratique, en se marginalisant par rapport à une conception officielle et normative, en refusant les canons en vigueur ou les ignorant tout à fait – comme certains créateurs asociaux (ou considérés en partie comme des malades mentaux) ou encore certains paysans-artistes créant de poétiques épouvantails (sans toutefois être passés par la case Beaux-arts) –, celui qui le pratique donc, fait souffler un vent de liberté (novarinien, en quelque sorte) et semble tout à coup capable de créer vraiment, c'est à dire un peu comme un enfant qui découvre le langage et s'en sert à sa manière. L'art brut, on ne le sait pas assez (et que nous soit pardonnée cette légère digression), est peut-être aussi une forme de sagesse, une philosophie, un art de vivre voire une manière de « mener sa barque dans l'existence » ; dans « Cymbalum Mundi »[43] Jean-Noël Vuarnet ira d'ailleurs un peu dans le sens de cette idée :

***La philosophie anomique de Valère Novarina est un peu ce qu'est l'Art brut à l'art académique. C'est aussi le cas de son art graphique qu'il ne faut jamais dissocier de sa démarche d'écrivain. C'est un théâtre total que, là, nous pouvons entrevoir. Pas celui de Wagner. Plutôt celui dont rêvait Wöfli. Une philosophie d'artiste, un art de philosophe - l'un et l'autre, « plus ou moins coiffés de grelots », selon la belle expression de Dubuffet.***

#### → *Choix du support et procédés très personnels*

Entendons-nous bien : contrairement à ce que d'aucuns pensent, l'artiste d'art brut ne fait certainement pas n'importe quoi : en général, il sait même très bien où il va ; seulement, il procède d'une manière originale ; il peut arriver par exemple qu'il parte de matériaux dont on ne se sert pas d'habitude et en utilisant des techniques tout à fait insolites, un peu à l'image de Novarina dans son utilisation de la rhétorique. Dubuffet, d'ailleurs, professait entre autres que l'artiste devait inventer son support et c'est bien ce que fait son fils spirituel.

[43] Jean-Noël Vuarnet, « Cymbalum mundi », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 256.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

A cet égard et pour illustrer notre propos, nous nous permettrons de donner ce tuyau relevant d'une expérience personnelle et que nous souhaiterions assez cuistrement faire partager, surtout auprès de la grande légion des sceptiques et des « doutifs » (pour reprendre le néologisme célinien) : lorsqu'on assiste à une exposition d'un artiste comme Jean Dubuffet, il est peut-être plus intéressant que pour tout autre créateur de se renseigner (en se réfèrant à d'éventuelles brochures et autres livres d'art ou en consultant les petits rectangles blancs souvent situés sous les œuvres afin de les présenter succinctement) pour voir comment il procéda et en quoi elles sont faites, qu'il s'agisse de ses lithographies par report d'assemblage, de ses paysages de collines réalisés à partir de végétaux (feuilles, terre, etc.), des fameux polystyrènes peints de l'Hourloupe (et de cette technique, pouvant être dite du stand-up, alliée à un singulier procédé de découpage, qui propose *in fine* une sorte de juste milieu entre peinture et sculpture), ou encore de ses caricatures enfantines et faussement sommaires (car disant peut-être quelque chose de leur personnalité) d'écrivains connus (Léautaud notamment mais aussi Artaud, dont le regard opaque à la Modigliani ressemble un peu à celui de l'auteur étudié), du choix des couleurs utilisées dans ses représentations de rues avec véhicules automobiles, sans perspective véritable (et ressemblant en cela à d'improbables et poétiques cartes de géographie), etc., etc.

Voilà, au fond, l'enjeu de notre étude rhétorique du théâtre novarinien : dire en quoi c'est fait, sur quel support cela repose et par quel(s) miracle(s) cela tient debout au lieu de s'écrouler lamentablement ; en somme : quel est le (?) ciment de l'œuvre, ses tenants, ses aboutissants, son architecture, son organisation générale ? C'est que, dans son rapport à la langue et à la littérature, dans sa manière, parfois digne d'un véritable fou furieux, d'utiliser certaines figures de style, Novarina nous paraît procéder en artiste d'art brut ; et sans toutefois le ranger dans la catégorie des Fous Littéraires, recensés notamment par Queneau et Blavier, on pourrait également considérer qu'il y a du Brisset en lui voire de l'enfance et une difficulté certaine à suivre et respecter les moules, recettes et modes d'emploi habituels.

### → *« Crayons brutaux » et autres moyens grossiers*

On pourrait même, en feuilletant des ouvrages consacrés à l'art de « Jean Dubuffe », reconstituer une liste novarinienne en diable : « collages d'éléments botaniques, collage d'ailes de papillon, assemblage sur papier entoilé, assemblage de tôles peintes, haute pâte sur toile, huile sur Isorel, assemblage lithographique sur papier, assemblage d'empreintes, bois de plage, bristol d'époxy, polyuréthane souple, latex, vinyle sur panneau stratifié, crayons de couleur et stylo-feutre noir, gouaches sur carton fort, vinyle sur papier entoilé, marqueur et stylo-bille sur papier à lettres, béton projeté, tartalanne amidonnée, polystyrène avec tracés noirs en contreplaqué, coton peint, éponge, mâchefer, lithographie sur vélin, crayon de menuisier et craie sur papier d'emballage, dentifrice sur papier, assemblage de coquillages exotiques ».

Assez bizarrement, celui qui dit « je » dans *Le Discours aux animaux* (en admettant qu'il soit seul) semble avoir une démarche similaire, à tel point qu'il ne serait pas absurde de l'apparenter à un artiste d'art brut. Ainsi, pour les fameuses inscriptions qu'il faut impérativement fixer, support et techniques pourront surprendre. A la page 57, on utilisera la cire sculptée et l'os ; « les maximes et les dernières idées » seront encore « tressées en tessons, en crayons brutaux » – on fait « avec tout ce qui se [trouve] : poutre ou ficelle en fer, tout ce que je tombais en trouvant, des bambous sous des planches, des restes en formica brûlé, et parfois même stupidement rien, avec le plat des doigts écrivant à la main ».



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

A la page 272, d'autres méthodes seront décrites : « j'ai fabriqué beaucoup de rien avec des restes de tout : avec des branches de glaise et des terres nulles en poussière d'eau, sans les manger ni boire, six fois par jour. » Ce qui est impressionnant, c'est l'urgence, la violence, la volonté, la frénésie de création tout azimut qui est ici à l'œuvre – ce qui est un trait caractéristique de l'artiste d'art brut.

Autre exemple : on pourra choisir d'écrire « en innombrables ardoises de pissotières et aux murets de déglingués cagibis, ou de petits couloirs à travers les réduits desquels menaient des corridors tout morts » (D.A., p. 231). Ici donc, tous les moyens seront bons : « anse de tasse ébréchée » (p. 312), « encre de cendre » (p. 318), etc. Quant à la méthode qui consiste à « peindre au canif » (p. 217), elle est peut-être à rapprocher de la peinture au couteau que pratiquait van Gogh. A la page 54 de *Vous qui habitez le temps*, on ne se servira pas des « cuisses des voisins » comme dans *Le Discours aux animaux* (forme amusante de body art novarinien) mais d' « écorces en calepin bleu » (les notes en question étant écrites en malhabile morse abrégé.). De même (p. 95), on trouvera que la « peinture à l'os », c'est bien plus beau que la peinture à l'eau et à l'huile « réunites » tandis que dans *Je suis*, on refusera l'orthodoxie des techniques préconisées : « je mon pinceau tenais mal droit » (p. 39).

Cette attention portée à tous ces matériaux jugés peu nobles et autres « [nuscules] du talus » (C.H., p. 289) est comme une mise en abyme du travail littéraire de l'auteur : argot, verlan, loucherbem, contrepet, comique troupier, airs d'opérette, accents, fautes d'orthographe, fautes de prononciation, cuirs, lapsus, gros mots, jeux de mots "limite", mirlitonisme assumé, farces potaches, incongruité, cararabineries, comptines ineptes : ici, on assume, on ne jette rien, tout fait ventre ; l'important, c'est que l'œuvre se fasse et avance, encore et toujours, comme une réponse tragi-comique, grandiose et saugrenue, au désespoir, à l'absence de Dieu, au manque de repères et à l'absurdité de la vie.

Pour finir, nous renverrons ici à un article de Guillaume Asselin intitulé « Le sourcier de chair : du rapport de l'écriture au chamanisme »[44] : comme nous sensible à la dimension arbrutiste (risquons ce néologisme) de l'œuvre de Novarina (et convoquant Rimbaud, Baudelaire, Quignard, Mallarmé, Bachelard, Ponge, Deleuze, Beckett, Céline et Castaneda pour illustrer son propos), il nous rappelle en effet que le travail de l'auteur du *Discours aux animaux*, « [pétrissant] de la boue » pour « en [faire] de l'or » (cf. *Fragments et reliques*), « débute par un examen minutieux des miettes chutées […] comme des copeaux ramassés sous l'établi » (D.P., p. 56), méthode évoquant aussi celle du petit Poucet pour sortir de la forêt.

Ici, il s'agit pour l'écrivain, prétend Guillaume Asselin, d'«avoir le courage de choisir les choses de l'antre, du maquis et de la marge » et d'«emplir ses poches d'objets du dernier peu et de presque rien perdus sans ordre dans les bas-lieux et les bas-côtés » : or, c'est bien ainsi que Novarina procède et gageons qu'Asselin a voulu (comme nous pour les figures de style et les techniques utilisées par Dubuffet) proposer ici une liste en forme de clin d'œil à l'auteur (cf. « cosses, gousses, scories, écales, écalures, lumachelles, faluns, falourdes, burgaux, praires, clovisses, brins de mousse, bribres de brousse, brou de noix, broyat, brousaille, houille, haire, haillon, rognons, rognures, reliquats, rogatons, grattures, dépôts, dépouilles, poux, psoques, cirons, glèbe, guano, broutilles de capes, de péricarpe, de capuchon et de capsule », etc.).

Pourtant, le critique ne s'arrête pas là et met cette volonté de réappropriation et de recyclage artistique en relation avec une mise en lumière(s) de la mort et du passé, ici

[44] Guillaume Asselin, « Le sourcier de chair : du rapport de l'écriture au chamanisme », *La bouche théâtrale*, op. cit., p. 65 à 85.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

réutilisés, recomposés, retravaillés, réinvestis dynamiquement (et logodynamiquement). Enfin, il cite à nouveau Novarina se présentant dans *La Chair de l'homme* comme un « docteur ès parties basses » (p. 81) attentif aux « piquets, rails, cordes, butoirs » et « [parlant] aux objets et fragments, aux roues, aux traverses, à l'empreinte des souliers sur le sol, aux boulons, aux sentiers, aux herbes folles, aux traces, aux pierres, aux nombreux déchets restés là : cartons, bribes de matière plastique, gants, bouteilles, sandales, bribes minuscules – toutes ces choses tombées, abandonnées, jetées ou bougées par le vent » (C.H., p. 246) qui font apparaître « ce paysage minuscule, cette voie à l'abandon » (C.H., p. 246) et autres contrées volodiniennement post-exotiques.

### → *L'art brut préféré aux arts culturels*

On l'aura compris, Valère Novarina n'est certainement pas de ces « figurants laurés » qu'on promène de ville en ville « avec un anneau dans le nez » que stigmatise Dubuffet dans *L'Homme du commun à l'ouvrage*[45]. Ce parrain artistique de l'auteur était en effet de ceux qui préférait l'art (cf. « Monsieur Art ») à la culture (cf. « Le figurant lauré »), l'art brut tel qu'il le concevait étant pour lui une sorte de pratique, un mode et un choix de vie, et non le moyen de briller en société dans les dîners en ville.

Notre insistance concernant la filiation évoquée ne surprendra pas ceux qui, ayant lu *Je suis*, savent bien que Jean Dubuffet y est présenté comme une sorte d'ange gardien (la muse de l'art brut ?) qui insuffle *in fine* des pensées positives et une sorte d'envie de vivre (qui était comme perdue) et de communier à nouveau avec la nature, les choses et le cosmos ; nous serions fort surpris d'apprendre que le choix de ce nom-là fût le fruit du hasard.

Dubuffet était également écrivain et son art brut pouvait fort bien, alors, passer par(/ dans) l'écriture ; c'est ce qu'Allen S. Weiss nous rappelle dans « La parole éclatée » :

***Le désir d'infléchir, en fait de transformer, l'écriture en utilisant des formes vocales quotidiennes transcrites phonétiquement a amené Dubuffet à créer ce qu'il a appelé son « jargon », ses « frénésies », des textes littéraires tel que LER DLA CANPANE ANVOUAIAJE ET LABONFAM ABEBER LER DLA CAMPANE (« l'air de la campagne »), par exemple, commence ainsi : SQON NAPELE LEPE ISAGE SAVEDIR LA CANPANE IARIIN QI MANBETE COMSA LACANPANE » (Ce qu'on appelle le paysage, ça veut dire la campagne, il n'y a rien qui m'embête comme ça la campagne). Cette procédure - qui apparaît clairement dans les premiers exemples de littérature française, comme Le serment de Strasbourg, et qui est très valorisée dans les écrits allant de Rabelais à Céline, trouve également son origine dans certains écrits bruts […].*** [46]

On peut penser que l'auteur de *La Lutte des morts* s'inscrit artistiquement dans une lignée qui irait donc de Rabelais à Dubuffet. Encore plus subjectivement et en formulant peut-être ici une énormité, il se peut même que l'intérêt du dramaturge pour Madame Guyon vienne de ce que certains de ses écrits (comme celui qu'il cite dans *Demeure fragile*) ont finalement la même audace et la même inventivité que certains écrits d'art brut (assez proches, en somme, de ce qu'il écrit lui-même) : « Ma mort me semble un bijou / Autour de mon cou ». Enfin dans la distinction opérée dans *L'Envers de l'esprit* entre sacré et Saint(/Messie),

45 Jean Dubuffet, *L'Homme du commun à l'ouvrage*, op. cit, p. 91.

***46 Allen S. Weiss, « La parole éclatée », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 193.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

on retrouve peut-être un peu la distinction art/culture chère à Jean Dubuffet – quoi qu'il en soit, une certaine forme d'art brut est évoquée dans cette œuvre aux page 67-74 (cf. « Louange du sol »). Précisons encore que, chez Dubuffet et Novarina, l'art brut concerne aussi musique et musicalité...

### → *Violence, arbruitisme et agression*

Ici, nous apparenterons leur travail, celui du parrain et celui du filleul, à celui d'un Hermeto Pascoal qui (dans la démarche générale et la philosophie art brut), leur ressemble beaucoup ; citons donc, non pour l'anecdote mais afin de rebondir dessus, la présentation très sommaire d'un film (cf. *Hermeto Pascoal*, *l'allumé tropical*) qui fut consacré à ce dernier :

***[…] accordéoniste, flûtiste, joueur de tuba ou de saxophone, tout ce qui vibre est propice à la musique d'Hermeto Pascoal qui n'hésite pas non plus à s'emparer de matériel de récupération, tubes en plastique ou pièces de ferraille, pour faire de la musique, lorsqu'il n'enregistre pas en compagnie d'un troupeau de cochons ! Pour Hermeto, musique et vie quotidienne ne font qu'un. […] chaque journée est l'occasion de découvrir de nouveaux alliages sonores qui constitueront ce folklore inventé de toutes pièces par le maître et ses musiciens à partir de vieilles racines nordestines.***

Il se trouve que cette dualité invention/tradition proposée par Pascoal (dont le prénom semble bizarrement aussi nous suggérer l'idée d'un hermétisme) est une des caractéristiques premières de l'œuvre de Novarina. Le bémol, si l'on peut dire, c'est que certains publics fuient littéralement devant ce type de musique qui, à l'instar du style du dramaturge, implique une forme de violence faite au récepteur (auditeur, spectateur ou lecteur). Cette violence novarinienne est, nous semble-t-il, un peu la même, nous y reviendrons en temps utiles, que celle qui est à l'œuvre dans la musique de Jimi Hendrix mais aussi dans les dessins animés de Tex Avery et certains films délirants des Marx Brothers voire (assumons ce coq à l'âne) dans l'âpre traduction (où le sang semble littéralement gicler) de l'*Iliade*, assurée par Leconte de Lisle. Cela dit, sans parler de Shakespeare (ceci dans la mesure où nous le ferons plus tard), des Grecs (Sophocle en tête), d'Arrabal ou d'Edward Bond, c'est donc surtout au travail d'un Lewis Carroll que cette violence (à mettre en relation avec les notions d'enfance, de burlesque, de folie et de fantaisie débridée) nous fera irrésistiblement songer.

C'est que dans les pièces de Novarina, il y a toujours des effets paniques et quasi-picturaux dans l'esprit (on pense à certaines techniques où c'est le geste qui prime, sa violence, sa soudaineté), des effets de surprise, de jaillissement, de surgissement, de rupture (voire de coq à l'âne) ou de disproportion de vocabulaire qui font que les voir, les lire ou les écouter (en C.D. ou à la radio) n'est pas vraiment de tout repos. De fait, et pour parler familièrement, on est à mille lieues d'une littérature pépère, bonhomme, en pantoufles et à la papa ; c'est même tout le contraire, le strict contraire, car nous sommes plutôt dans un théâtre où, comme au pays des merveilles et de l'autre côté du miroir, tout devient possible, envisageable. Or, il faut pouvoir suivre la cadence, être disponible, supporter le choc et accepter cette terrible exigence.

## 2.2.2. De l'autre côté du miroir (au pays des Urlumerveilles)

### → *« Silence, je fabrique mes animaux »*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Au fond, quand on essaie de rentrer dans l'univers novarinien, on est un peu comme Alice explorant un terrier, tombant en un gouffre fantastique et mystérieux et y rencontrant les personnages les plus burlesques et les situations les plus incongrues – aussi bien, l'auteur pourrait sans doute faire sien ce mot (d'ordre) du premier Tzara, tiré d'un *Manifeste Dada* écrit en 1918 : « Chaque page doit exploser, soit par le sérieux profond et lourd, le tourbillon, le vertige, le nouveau, l'éternel, par la blague écrasante ».

Au reste, même si cette faune-là est souvent furtive et qu'on ne saurait ici parler de personnages véritables (les mots silhouettes ou apparitions convenant beaucoup mieux), on pourrait tout à fait, comme pour Carroll (cf. « Chat du Cheshire », « Lièvre de Mars », « Snark », « Boujeun », « Tortue fantaisie », etc.), avancer l'idée qu'il existe un bestiaire comico-fantastique chez Novarina.

De fait, dans certaines pièces, l'animalité proprement dite sera présentée certes fugacement, mais toujours à travers des dénominations cocasses (ainsi, notons « Jean Taupin », « Jean Terrier », « Elisabeth Caribou », « Ambroise Canard », « Le serpent Mulot », « le rat masqué », « le rat gondin », « Le Dauphin Jébélon », « Saint Chien », « Le Général Potame » et « Le Chien Calineau »). Dans *Le Discours aux animaux* (p. 56) on parlera des « trous kangourous », « kangourou » signifiant « Je ne sais pas » pour les Aborigènes et le trou évoquant sans doute l'idée de poche marsupiale :

***Outrés par ma stupidités, en Australie équatoriale ils remenacent de m'expédier ! Fin fond du bush, avec les ours blonds et les trous kangourous qui s'ouvrent déjà en grand à deux mois.***

Le monde sous-marin et la « Troupe liquide » des « bêtes poissons » (L.M., p. 316) sont assez peu souvent mentionnés par Novarina (ce qu'on pourrait déplorer) mais on trouve tout de même ceci à la page 265 du *Discours aux animaux* : « Les poissons des océans straglés gardent encore sous leurs yeux des traces bleues de m'avoir vu dans leurs eaux ». Quant aux « oiseaux chanson qui vole », ils pourront éventuellement nous rappeler les « paroles ailées » d'Homère – et pour la « queue hippique » du *Discours aux animaux* (p. 200), gageons qu'elle désigne celle du cheval.

Dans le cadre d'une sorte de reportage animalier (*in* V.Q., p. 19), la vie de certains de ces animaux imaginaires sera décrite de façon michaldienne :

***La muselarde vit près des sources et se nourrit de vétrusses, elle nidifie à l'automne et dépérit au bout de cinq ans ; le sicoptère ne se découvre que sous les eaux après la ponte ; le buteau cherche partout ses abris ; le hûche-bûche adulte peut atteindre un mètre à deux soixante d'envergure ; la chair de l'onfrettte est agréable aux Piémontais qui raffolent de ces cigognes à l'état toutes petites.***

Cela posé, il serait bien trop long de recenser ici toutes les occurrences de cette animalité imaginaire ; notons plutôt pêle-mêle les apparitions qui nous paraissent carrolliennes en diable (en n'omettant pas de préciser que c'est surtout le travail sur le mot qui pourra rappeler la faune néologique inventée par Carroll) : le « nulle pattes » (qui est un animal de nulle part, un « Unimal » en quelque sorte, mais qui ressemble sans doute à une limace ou plus sûrement à un serpent), le « Uloir » (ce loir de l'Utopie faisant peut-être directement référence à l'épisode du « Thé chez les fous »), Madame Busarde (J.S., p. 168) définie comme une « bête à vainerie », le « larmoiseau » (sorte de blaireau dont le nom est un « porte-manteau word » formé à partir de « larme » et d'» oiseau »), le « sangoptère » (un marcassin volant ?), la « bonne vache de Hassa-Passa » (personnage plus nietszchéen), les « asticots grammaticaux » (C.H., p. 234), le « coq moche » (D.A., p. 235), le « vilain zèbre » (D.V., p. 257), les « méduses jumelles » (C.H., p. 414), les « deux chevaux qui



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

ramaient » (D.A., p. 252), « l'éléphant qui trime doux » (D.V., p. 152) et autres « chameaux ondulés avec leurs cris d'mélancolie » (J.S., p. 46).

Dans *L'Acte inconnu*, les « ours blonds » deviennent les « oursements blonds des Bernardines à action » (p. 120) et on croisera « un essaim d'hommes en grappes » (p. 22) et un « Orignard » (p. 22) qui est peut-être un Orignal ignare et/ou charognard, cas très carrollien d'animot-valise. L'animalité est aussi représentée sur scène : dans *L'Espace furieux*, Daniel Znyk se transformera en un lézard/iguane comique déployant une immense collerette (un peu comme un paon avec sa queue) et faisant des gestes batraciens pouvant aussi rappeler ceux d'un poussin, tandis que Dominique Pinon puis Manuel Le Lièvre imiteront (d'ailleurs fort bien) la poule et le gorille dans *L'Acte inconnu*.

Cela dit, ce « concert des museaux » (B.C.D., p. 159) mériterait sans doute une étude beaucoup plus approfondie car c'est aussi la manière dont les animaux sont présentés qui pourra nous faire rire ; ainsi, dans *Le Babil des classes dangereuses*, le perroquet (« voyez son bruyant crépitat ») nous est décrit comme un « oiseau plumé crépitant dont tous les sons sont coloriés ». A la page 218, il y a un « grand éléphant qui a la peau si tant tellement tendue que quand il ferme un œil ça lui ouvre le cul ». Cela dit, on aura ses chouchous : « Ma bête préférée c'est l'rhino, celle qu'à la vision la plus couenne » (L.M., p. 342). Enfin, on s'exclamera « Haut les morses ! » (D.V., p. 190), on dira « gaule ta huppe » à l'aigle (L.M., p. 494) et on se méfiera (les « merles moqueurs » n'étant pas loin) des « piafs nargueurs qui vous minent les moraux » (L.M., p. 219).

### → *Enfant Porcif, Sablier fou, et Professeur Ovoïde*

Dans cette immense galerie de créatures comiques, on pourra encore croiser un « Valet de carreau » (personnage récurrent de *L'Opérette imaginaire*), une « Dame de Pique » (*in* A.I.) et même (O.R., p. 195)) un « Sablier fou » (qui confond en un seul nom le « Chapelier fou » et le « Lièvre de Mars » décomptant le temps) et il faudrait aussi évoquer la « leçon de hoquet » (D.V. ; p. 146), mot à rapprocher de hochet, de hockey mais surtout de croquet (cf. épisode des cannes-flamands). Quant aux siamois clownesques (cf. « Twidledee et Twidledum »), ils fourmillent chez V.N. ; ne notons pour l'instant que les Frères véloces de *L'Opérette imaginaire* – ici, « l'homme double » se plaint : « Rendez-nous ma sœur ! » (p. 103).

L'épisode comique et inquiétant du bébé-cochon se retrouve un peu dans la mention d'un « père marcassinant » (D.A., p. 17) et surtout de « l'Enfant Porcif » (C. H., p. 420), sans compter le mystérieux animal dont le groin sera oint, tout à fait comme pour le baptême d'un nourrisson, à la page 67 du *Discours aux animaux*. Quant aux « porcs débutants » de *La Lutte des morts*, ils se plaignent de n'avoir pas été suffisamment oints lors de la cérémonie du baptême des cochons (p. 496). « Marcassons ! » lancera-t-on ailleurs. Dans *Le Monologue d'Adramelech* (nouvelle éd., p. 36), trivialité porcine et sacré dantesque se retrouvent associés : « du haut des cieux des porcs avides se baptisaient l'un l'autre, goûtant leur sang, formant des séries de suites de files de grandes de troupes ». Il y a aussi dans *Le Drame de la vie* un « Hôpital des groins » (p. 50) et notons pour finir cette évocation presque poétique : « Il neige sur le porc et sur ses engins » (L.M., p. 494). Le porc fera retour dans *La Scène* : c'est un animal qui montre souvent le bout de son groin dans l'œuvre de Novarina.

Ici, quand une femme accouche, elle ne donne que rarement naissance à des enfants : parfois, c'est un chien qui sort (mais plutôt de la bouche) ou des cochons. De même, l'existence du « professeur Ovoïde » implique peut-être plus une ponte qu'un accouchement. Onomastiquement parlant, le personnage, en tout cas, rappelle furieusement Humpty Dumpty – *idem* pour la scène de l'aubergine sur un muret dans *Le*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

*Drame de la vie*. Dans *Amos* qu'il traduisit, c'est sur un mur que paraît le Seigneur. De là à dire que Dieu est un œuf (Dieuf ?), il n'y a qu'un pas, que nous ne franchirons pas – et pourtant, la coquille de l'œuf, cette demeure fragile, a peut-être à voir avec l'hermétisme divin.

Le maître de ce monde, c'est le sans queue ni tête mais aussi le pince sans rire car tout nous est présenté sérieusement comme existant vraiment : on parlera (*in* D.A., p. 318) d'«histoires véridiques » et « sans queue ni tête ». S'il y a de la logique, il n'y a pas de sens – *idem* pour la morale et les sentiments qui semblent également absents. Bref, on se situe ailleurs et on « rend son tablier humain », comme dit Novarina, le « déhommage/déconnage/désarraisonnement en question correspondant peut-être aussi au projet littéraire de Lewis Carroll.

### → *Etonnement d'Alice et sidération de Jean Terrier*

Là où il y a encore correspondance avec Carroll, c'est au niveau de l'incompréhension d'Alice (qui donne l'impression de s'en formaliser fort peu) devant tous les phénomènes (dans les deux acceptions du termes) qu'elle rencontre : cette incompréhension alicienne rejoint celle, beaucoup plus tragique et s'exprimant même parfois avec une forme particulière de désespoir, des personnages novariniens devant le mystère du corps, de l'être et de la parole : « D'où vient qu'on parle ? Que la viande s'exprime ? ».

Le meilleur pour exprimer cela sur scène, *ex aequo* avec Jean-Yves Michaux et Michel Baudinat, est sans conteste Dominique Pinon à qui, comme par hasard, Novarina confie le rôle de Jean Terrier (le « Terrier » étant peut-être celui dans lequel tombe Alice). Notons-le ici (afin d'introduire une idée que nous essaierons de développer plus tard) : dans le « on » de « D'où vient qu'on parle ? », il y a comme l'idée d'une épopée (avec quête du Graal et réponses à la clé) qu'il faudrait peut-être rapprocher de l'*Iliade* (beaucoup plus que de l'*Odyssée*) ; en effet, dans ce siège qu'est l'*Iliade*, l'on se bat au nom de la Grèce ou de Troie tandis qu'au-delà du hasard objectif de la potentielle suppression-adjonction phonétique en Ulysse/Alice, cette dernière est surtout, à l'image de l'Homme aux mille ruses, une sorte d'individualiste qui aspire surtout à rentrer chez elle : au fond, Alice fonctionne exactement comme Ulysse et le *corpus* de ses aventures constitue finalement une sorte de nouvelle *Odyssée* (quoique plus courte et plus folle, enfantine et féminisée). Voilà une question qu'il aurait fallu poser à Jean-Pierre Vernant : Ulysse a-t-il conscience de représenter quelque chose ? Dans l'*Iliade*, c'est certain. Mais pour l'*Odyssée ?* A-t-il surtout conscience de représenter quelque chose (répondre Ithaque serait bien mesquin) qui le dépasserait ? Certes il représente l'homme mais se pose-t-il la question ? C'est nous qui le voyons ainsi : lui pense surtout à son plaisir et à rester en vie voire à « retrouver Bobonne et les pantoufles », comme disait Jean-Louis Bory.

*A contrario,* il semblerait que le « on » de « D'où vient qu'on parle ? » et le « je » novarinien de façon générale s'appliquent au « vieil Adam parlé » dans sa relation à sa propre parole voire à son corps, à la mort et à autrui : Jean Terrier, c'est l'homme ; sa sidération, son désespoir et sa révolte (cf. « Mort à la mort ! ») sont bel et bien les nôtres – conséquence logique : le spectateur se sent représenté par les personnages : « Nous venons écouter le dire d'une voix qui porte en elle l'espèce humaine » résume efficacement Jean Luc Steinmetz dans son article intitulé « La parole visible »[47]. Dans « Le dernier des romantiques »[48], Jean-Marie Thomasseau semble aussi aller dans ce sens lorsqu'il

[47] Jean-Luc Steinmetz, « La parole visible », *La voix de Valère Novarina*, op. cit., p. 34.

[48] Jean-Marie Thomasseau, « Le dernier des romantiques », *La voix de Valère Novarina*, op. cit., p. 185.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

déclare « le théâtre travaille […] à la première personne, mais du pluriel » et cela s'applique parfaitement au « nous » novarinien – *idem* pour le « on » de « D'où vient qu'on parle ? ».

Cette conscience de représenter l'Homme, le Drame de la parole, un mystère plus grand que soi est d'ailleurs la seule intelligence que possèdent les personnages de Novarina : de cela, ils semblent assez sûrs car pour le reste, tout est beaucoup plus difficile et ce mystère de la parole restera entier, pour toujours et à jamais – plus qu'entier : abyssal ; et de cela aussi, ils semblent essez sûrs : malgré des recherches parfois torturantes, le Snark-Graal, hélas, se dérobera toujours (et c'est là qu'est le drame de l'homme et de la vie humaine).

Précisons pour terminer que l'idée de cette distinction *Iliade/Odyssée* n'est pas de nous mais de Queneau qui l'estimait opératoire pour bon nombre d'œuvres littéraires – pourtant, notons en passant que dans le *Drame de la vie*, il y a, vers la fin, une sorte de mini-Iliade avec, nous semble-t-il, une espèce de siège d'asile assez comique.

Là où il y a plus clairement correspondance entre Alice et le « je » novarinien, c'est quand son corps (allongement du cou, notamment) ou celui d'autrui (comme le bébé qu'elle porte et qui devient un porcelet) se transforme ; la brusquerie panique de ces transformations a alors pour effet une inquiétude profonde, une angoisse terrible, qui rejoint celle, plus constante, plus durable, des personnages de Novarina qui semblent se (et nous) demander si les choses vont rester en l'état et quel est donc le sens de cette viande qui parle et de cette parole devant.

Pourtant, chez Alice, l'étonnement a tendance à se banaliser très vite (c'est qu'on s'habitue au rêve) tandis que chez Novarina, il est dramatisé, s'appliquant à des interrogations tout à fait cruciales ; le mot "étonnement", dès lors, ne convient plus et c'est pourquoi nous avons choisi le terme plus fort de "sidération" pour qualifier l'étonnement d' Adam (cf. incipit du *Drame de la vie*) et de Jean Terrier.

### → *Une langue panique, expressive et politiquement incorrecte*

S'il évoque en partie l'univers carrollien mais aussi les théories et la pratique d'un Jean Dubuffet, le rapport novarinien au langage - lié donc à une forme (à toujours relativiser) d'enfance – pourra encore (il faudra y revenir) nous rappeler Jarry car quand on lit une phrase comme « vous faites le roi de la parole mais moi je suis le roi des oreilles », on dirait (sauf bien sûr pour l'orthographe du mot « oreille »), une phrase d'Ubu alors qu'elle est tirée de *L'Atelier volant* (p. 64) ; *idem* pour cette autre, tirée de *Falstafe* : « rendez-moi mon chevaux j'ai les pattes qui s'usent » (p. 543) : on verrait très bien Ubu (« Je vais tomber et être mort ») faire cette requête clairement plus dans son registre que le déchirant « Mon royaume pour un cheval ! » lancé par Richard III en un cri sauvage de total désespoir.

Pour en revenir à Alice, que nous avons tout à l'heure et sans doute trop cavalièrement comparée à Ulysse, ne perdons jamais de vue son age ; c'est une enfant ; ces réflexions sont d'un enfant, il ne faut pas l'oublier. Or, lorsque Novarina, s'opposant en cela à une certaine *doxa* chrétienne, dit de Dieu qu'il est petit, il fait preuve d'un bon sens d'enfant ; c'est que, pour accueillir Dieu en soi, il faut en effet qu'il ne tienne pas trop de place (de ce point de vue, c'est bel et bien Fœtus Christ qui meuble le ventre de Marie). Ici, ne nous y trompons pas : la sophistication extrême de l'érudit Novarina va toujours de pair avec un regard et un esprit qui relèvent de l'enfance : impression de naiveté, fraîcheur, fantaisie et liberté de parole sont donc des caractéristiques majeures de l'écriture de L'Enfant Valère.

De même, si certaines images, métaphores et effets de surgissement, nous paraissent si réussis, c'est qu'ils semblent provenir de la bouche d'un enfant qui ne se rend pas



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

vraiment compte de ce qu'il dit (ce qui peut d'ailleurs déboucher sur d'éventuelles énormités comiques) ; là, dans cette dualité entre esprit d'enfance et sophistication extrême (érudition sous-jacente, etc.), réside sans doute la force extraordinaire qui émane de ces textes – ceci pouvant également s'appliquer à Lewis Carroll (ce qu'Arrabal et Breton ont fort bien compris).

Hélas, le piètre angliciste qui écrit ces lignes se base pour ce faire sur des traductions ; or, il semble que, un peu comme Novarina avec la « Seule à cédille » (soit le français), il y ait chez Carroll des passages, des initiatives où l'on ne puisse plus vraiment parler d'anglais (dans le sens d'anglais classique, académique). Référons-nous à ce qu'Henri Parisot dit sur le sujet, lui qui préfaça l'édition Garnier Flammarion consacrée aux aventures d'Alice et qui dénombra plus de quatre-vingt facéties (mots-valise, calembours, fautes volontaires, etc.) dans les deux contes de Carroll : le jeu de mots carrollien est très souvent intraduisible – il va jusqu'à dire du texte qu'il est « par endroits aussi peu traduisible que *Finnegans Wake »* [49]. Sans parler des lettres à ses jeunes amies où il remplaçait certains mots par des dessins, on l'a vu précédemment pour les *porte-manteaux words* mais cela concerne aussi, semble-t-il, certaines *nursery rhymes* où l'imagination est au pouvoir et certaines scènes hautement délirantes comme celle de l'œuf dissertant sur un mur, du thé chez les fous et du quadrille des homards.

La grosse différence avec l'auteur du *Drame de la vie*, c'est que, malgré les folies et les excès carrolliens, c'est somme toute une histoire relevant du conte qui nous est racontée par Lewis Carroll : c'est peut-être un peu le cas pour *L'Inquiétude* (plus encore que pour *L'Animal du temps*) mais c'est sans doute une exception.

Insistons en dernier lieu sur l'expressivité de la langue ainsi obtenue, le mot collant souvent (formellement, phonétiquement, ou indirectement) à l'idée qu'il cherche à exprimer : ainsi la vitesse dans « l'autoroute de Urge » (D.V., p. 188). Pour la « rivière Hop » (D.V., p. 203), elle semble évoquer l'idée d'un saut, d'une invitation à sauter, voire un éventuel suicide.

Dans *L'Origine rouge*, le « commandant Derechef » est particulièrement bien nommé car la notion de commandement peut impliquer une certaine vitesse d'exécution (voire une forme de brusquerie) à l'image de cet adverbe un peu désuet. Quant au « Grognistan » (O.I., p. 32), le nom même de ce pays semble indiquer qu'il serait animé d'intentions belliqueuses – pour les « forces chafousiennes » (O.R., p. 36), il semblerait qu'elles aient quelque chose de « chafouin ». Evoqué ci-avant, le « Général Potame » (B.C.D., p. 57) semble, lui, avoir la lourdeur d'un tank, d'un char d'assaut. L'idée de guerre se retrouve de façon également expressive dans *L'Acte inconnu* avec des noms comme Vigilance Bombardier et Milice Joubert (p. 63). Pour « Olaf, cesse d'aboyer » et « Pilaf, cesse d'aboyer » (O.I., pp. 31 et 32), le son « af », répété deux fois, renvoie peut-être à l'aboiement des chiens.

Bref, ce rapport au langage est surtout fait de jeu, de ludisme, de ludicité (/lucidité ?) : quand il s'essaie au détournement par exemple, ou qu'il remplace une lettre par une autre à l'intérieur d'un même mot…

## 2.3. Oneilles et orilles : le clin d'œil à Jarry

### 2.3.1. De « tuder » à « crimer » : une filiation évidente

### → *Gare aux orilles*

[49] Lewis Carroll, *Tout Alice*, « Préface », Garnier-Flammarion, 2ième trimestre 1979, Manchecourt, p. 19.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Contrairement à la « nov'lang » inventée par Orwell (cf. *1984*) et qui par sa sécheresse, sa pauvreté et son manque total de fantaisie annonçait le Journal de vingt heures, le novarinien apparaît comme une langue très riche, foisonnante et multiforme. En cela, on pourrait certes la comparer au joycien voire au rabelaisien mais ce serait nier en partie sa nouveauté et sa singularité profonde. De plus, c'est peut-être de Jarry que Novarina se sent le plus proche ; n'affirme-t-il pas « j'ai eu parfois l'impression de l'avoir complètement écrit » à l'occasion d'une interview accordée à la revue *Scherzo* ?

Ici, on pourrait presque évoquer l'idée, chère aux oulipiens, de plagiat par anticipation tant il est troublant de constater, en effet, la correspondance existant entre certains néologismes novariniens et les mots de Jarry qui sont passés à la postérité. Nous faisons notamment allusion à la récurrence des « orilles » qui ressemblent certes aux ourilles du patois de Haute Loire, aux « aureilles » de François Rabelais et bien sûr à nos actuelles oreilles, mais semblent surtout faire écho littéraire aux fameuses « oneilles » du Père Ubu – notons par parenthèse et pour l'anecdote que chez Queneau, la filiation est beaucoup plus évidente puisqu'il inventa un personnage de lapin nommé « Zoneilles ».

Avec « orille », il semble cependant que l'on reste dans l'animalité, et il nous faudra revenir plus tard sur l'éventuelle parenté comique du vocable avec les mots gorille et morille – au reste, il se trouve que la zorille est un mammifère carnassier d'Afrique dont la fourrure est très recherchée. Les oreilles feront, ailleurs, l'objet de nouveaux néologismes (« oreillets », etc.) : en tant que trous, à combler comme il sied, elles jouent un rôle primordial dans l'œuvre de Novarina.

### → *Jurons comiques et variations à partir du mot de Cambronne*

Les exclamations du père Ubu (« Cornegidouille ! » « Par ma chandelle verte ! ») sont certes légendaires mais on pourrait trouver leurs équivalents comiques, voire iconoclastes, dans les « Cul d'animal ! », « Allélouyoc ! » et « Joie dans les trous ! » du *Drame de la vie* (p. 74), sans oublier le « Gode du pape ! » de *Falstafe*. Corps et sexualité semblent ici très présents comme dans « Nom de jonc » (qui procède sans doute de « Nom de nom ! ») à la page 474 de *La Lutte des morts* – mais peut-être aussi dans « Rond de blond ! » (*in* S.), qui se rapporte possiblement à un trou qui pourrait bien être l'anus.

Pêle-mêle, citons encore « Nom d'une tombe […] ! » (D.A., p. 97) et « Salmigondrie d'visigotheries » (D.A., p. 132), expression très jarryque tout comme l'oxymorique « Par la divine patate » (B.C.D., p. 268) et « Créau d'gémission » (D.A., p. 152) où l'on retrouve un peu « Crénom ! », « gémir » et « émission » – mais aussi « Nom de Dioule ! » (B.C.D., p. 186) ou « cré nom de du » (D.A., p. 122) où « Dieu » n'est pas dit (*idem* pour « dé » chez Rabelais dans « par la mer dé ») et enfin « Fléau de France ! » (D.A., p. 295), tonitruant, francophobe et allitératif.

Signalons également cette série rythmée puisée dans *Le Discours aux animaux* (p. 317): « Poussière de rien ! arc à zigzag ! longue rue ! longue rue ! bue au boira ! », la pointe correspondant au retravail du proverbe « Qui a bu boira ». Quant à « Mille Becs ! » (D.A., p. 152), c'est peut-être une allusion aux « mille » oiseaux (1111, pour être exact) que recense l'auteur à la fin du *Discours aux animaux*. Dans *L'Origine rouge* enfin, on s'exclamera « foi d'bête ! » (p. 185) et « trou d'oie ! » (p. 145) et dans *L'Acte inconnu* : « trou d'vie ! » (p. 140), « Mille mouches ! » et « Nom d'un p'tit sansonnet ! ».

Concernant l'*incipit* d'Ubu, notre théorie toute personnelle est qu'il s'agit d'un mot-valise mêlant merde et mordre, la question étant de savoir si le passé symbolisé par le déchet fécal gigote encore et s'il s'agit de s'en méfier : à cela, Jarry repond oui et c'est donc par un



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

cri de guerre affirmatif que commence la pièce, un cri sonnant comme une menace lancée à la face du présent et du futur et signifiant avec force que le passé nous réserve un chien de sa chienne - car si la lumière nuit, le passé mord. Quant à la matière fécale et spiralée/ spiralique (les dessins l'attestent), elle constitue l'étron/blason logique de ce Chevalier de l'Ordure, de l'Entropie et de la Régression qu'est cette merdre ambulante de père Ubu (car ici, dire « Merdre ! », c'est dire « Je suis »), Boucot se présentant plutôt comme un super-salaud beaucoup plus rationnel, beaucoup plus malin et beaucoup mieux organisé.

Cependant, Novarina saura rejoindre Jarry sur le terrain glissant de la fécalité en proposant de nouvelles variations à partir du mot de Cambronne. Le vocable se transforme par exemple en un mot-valise où il se voit associé à "mince" (ou serait-ce juste l'effet d'une suppression-adjonction de bon aloi ?) pour désigner un médecin : le « docteur Merce ». Avec un suffixe indiquant une certaine quantité ou une multiplication rédhibitoire des matières en question, le retravail pourra même déboucher sur un « merduple » du plus cocasse effet – mais il faut encore noter « Méjimerde » (D.V., p. 128) et « Merdélessieurs » ainsi que des noms de journées imaginaires (quoique, dans ce cas, proche de l'italien « Mercoledi ») comme « Merdolécardi », sans doute un « Mercredi 13 », un mercredi fatal, maudit, où tout va mal (équarrissage et douleur n'étant pas loin). Outre « merduple » et « Maclumerde », on avait aussi un amusant « merdième » dans *Le Discours aux animaux* (p. 252), œuvre où il est encore question de « la énième merdième et première fois conscience et science » où l'on entend vaguement "science sans conscience".

Quant au mot même de « Ubu », il se retrouve un peu dans un des préfixes de prédilection de l'auteur ; ce préfixe, « Urlu » – qu'on retrouve dans « Urlumonde », « Hurlucienne ») voire dans le « bête costume urbesque » de *Je suis* (p. 90) où l'urbain se (/le) dispute avec(/à) l'ubuesque – est presque un concurrent de « Pata » : il est en tout cas aussi insolite que lui . De même, on peut considérer qu'un nom comme « Jean Uglu » (A.I., p. 49) contient Ubu, glu et l'anglais *ugly*. Pour « tuder », si « crimer » le remplace, on ne l'oublie pas : « Verte cosette, gare ta poussette, les deux tudons vont te tuder ! » (B.C.D., p. 122) mais l'on ne sache pas que "tudons" » (Meunier, tue donc !), ici utilisé comme un synonyme pataphysique de "tueurs", apparaisse jamais dans l'œuvre de Jarry.

### → *La « guerre de Boucherie »*

C'est surtout au niveau de l'armurerie que culmine le clin d'œil à Jarry(/Ubu). Souvenons-nous en effet du « démanche-comanche », du « croc à merdre », de la « machine à décerveler » et du « bâton à Phynance » – sans oublier bien sûr le « crochet à nobles », les « petits bouts de bois » (« dans les oneilles ») et autres « pistolets à phynances » ; dans *La Chair de l'homme*, ils seront comme remplacés par les terribles armes ici recensées : « vide-boyau » (p. 246), « torpilleuse à pompe » (p. 239), « écrase-tête » (p. 293), « baïonnette barbelée» (p. 174) mais aussi « lame-lame à deux coups », « racloir énucléeur double-tranche », « pistolet-torpilleur » et « découpe-poumon », les plus jarryques étant le « vide-boyau » et le « racloir énucléeur » (adjectif faisant aussi penser à « eunuque », à « enculer » et à « nucléaire »). Cette correspondance, Christine Ramat la constate également dans « Le Carnaval des langues »[50]:

***L'ingéniosité sadique de la lutte carnavalesque se manifeste dans la circulation d'accessoires à torture qui ne sont pas loin « des pinces à porc », « du ciseau à oneilles » et « du couteau à figure » du père Ubu.***

[50] Christine Ramat, « Le Carnaval des langues », *Le théâtre de Valère Novarina*, op. cit., p. 109.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

N'omettons pas ici « l'outile à tuer » de *La Lutte des morts* (p. 347) et le terrible « houba-houba » (une référence au houla-hop ? au « Houba ! Houba ! Hop ! » du Marsupilami ?) du *Jardin de reconnaissance* (p. 69) et ajoutons encore à cette liste « les missiles cœur-cœur » de *L'Origine rouge* (p. 28) où, comme pour le « lame-lame » (et bien sûr le « houba-houba »), on retrouve le procédé du redoublement cocasse de mots – même si, en l'occurrence, il s'agirait peut-être plutôt de la transposition parodique d'une terminologie militaire connue (cf. « missiles sol-sol », etc), les fameuses « balles Dum-Dum » ayant peut-être aussi influencé l'auteur – quant au « fusil lance-balle » (C.H., p. 232), il s'agit d'un pléonasme (à moins que les balles soient en celluloïd). Dans *La Scène*, le danger comique est encore plus présent avec les « missiles sol-sol-sol-sol » (p. 133).

On avouera donc que cet arsenal bizarre rappelle grandement Ubu – voire les « tartapultes » et autres « torpilles crémières » du fameux Gloupier (un autre potache). Pourtant, il semblerait que chez Jarry, l'attirail en question relève plus exactement des « engins de tortures » que des « machines de guerre » (de tir ou d'assaut à main nue) comme chez Novarina.

Cela dit, on parlera avec amour du « joli travail de l'obus » dans *Le Drame de la vie* (p. 269) : ici, l'obus ne rêve pas d'«assaisonner les Huns » comme chez Queneau, mais de « [canarder la pente] d'action » (un commentaire comme « Ce trou est formidable » s'appliquant peut-être au résultat du canardage en question).

Meurtre et mort sont donc partout et les champs lexicaux en témoignent : outre « crimer », il y a « assassaigner », « convertir pour de bon quelqu'un en amant du néant », « passer de la vie à la trèpe » ou, plus récemment, dans *L'Acte inconnu* (respectivement p. 21 et p. 73), « balassommer » (nouvelle modalité de l'assommage jarryque) et « déguilldéglanboulotinner » qui suggère peut-être que la victime se voit « églandée », déglinguée(/dézinguée), guillotinée puis boulottée et même « boulotinnée » (soit savourée, dégustée lentement) en commençant par les pieds (p. 73), sans doute par une machine à tuer humaine, à la fois sauvage et sophistiquée.

Quant aux nobles qui « [passent] par la trappe », c'est un dispositif systématique qui rappelle un peu le Y crime X du *Drame de la vie* (auquel nous avons fait allusion précédemment). Faisant allusion à cette scène d'*Ubu roi*, Christine Ramat[51] écrit : « Dans la pièce de Jarry, les nobles défilaient à la trappe, ici le coupeur de tête ubuesque est coupeur de langue et boucleur de bec », faisant sans doute allusion à Boucot…

### → *« Voici Boucot ! » : l'entrée en scène d'un nouvel Ubu*

Pour parler encore de la pièce la plus connue de Jarry, il est certain que *L'Atelier volant* lui ressemble par bien des aspects et que Boucot doit beaucoup à Ubu : ne s'agit-il pas d'un tyran sans cœur, cruel au plus haut point, d'une brute sanguinaire, d'un animal (cf. Bouc) aux basses aspirations ?

Pour Ubu comme pour Boucot, la fin justifie les moyens et personne ne doit se mettre en travers de son chemin : « taisez-vous ou je vous ôte les oreilles » (p. 60) ; dans le cas présent, on ne procèdera donc pas, comme Ubu, à une sorte de torture sadique par introduction de « petits bouts de bois dans les oneilles » mais bel et bien par ablation d'orilles pure et simple. Nonobstant, la technique de l'assommage reste une procédure très sûre et ayant fait ses preuves ; le confirme cette didascalie : « Boucot lui arrache le chapeau et l'assomme. Il meurt » (p. 99). Notons que, chez Novarina, le chapeau, parfois qualifié de mental, représente peut-être la tête et qu'assommer (ici : tout ce qui reste de la tête

[51] Christine Ramat, *Valère Novarina. La comédie du verbe*, op. cit., p. 77.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

et du corps) pourrait revenir à s'assurer que le « décervelage » est bien effectif. Bref, sa brutalité s'exprimera de mille manières, mais toujours « ubuesquement », c'est à dire sans souci de l'éthique ni réflexion préalable. Notons que cette sauvagerie – Marion Chénetier nous le rappelle dans « L'architecture du souffle »[52] – concerne aussi *Le Babil des classes dangereuses* : « On ne compte plus les exécutions sommaires (par décapitation, fusillade, strangulation, mutilation, pendaison) et autres accidents du *travail* en tout genre ».

Cela dit, lorsqu'il se déguise (cf. p. 54, avec un « faux nez »), en « gentil organisateur », Boucot ne s'improvise pas tel et les questions qu'il pose aux candidats (pp. 54-55), semblent soigneusement choisies, pensées, conçues par lui pour faire en sorte qu'ils échouent lamentablement. Ici, la cruauté boucotique sera surtout psychologique et il se peut même que Boucot soit encore plus pervers qu'Ubu, qui est un personnage essentiellement stupide. Ainsi donc, même s'il peut parfois y avoir recours, le père Boucot ne se sert pas automatiquement de la violence physique : il est surtout celui qui veut que la Machine à faire de l'argent tourne à plein régime, la Machine à « décerveler » (pouvant ici se confondre avec celle « qui dit voici ») n'étant qu'un moyen parmi d'autres d'y parvenir.

Cela dit, la légendaire couardise du père Ubu est également l'un des traits dominants du personnage qu'inventa Novarina, et fera l'objet de scènes fort cocasses. Chez Rabelais, on le sait, le thème de la peur a pu être traité sur un mode humoristique – les frayeurs de Panurge dans le *Quart livre* (cf. « Zalas ! Zalas ! Je naye ») constituant même un des sommets de la littérature comique de langue française (tout en rappelant à toute une génération le dessin animé "Scoubidou" et aux mélomanes le personnage de Papageno). Or, cette peur rendue comique sera aussi celle d'Ubu (cf. « Je vais tomber et être mort ») et caractérisera également Boucot :

***Qu'est-ce que c'est ? (Il saute dans les bras de sa femme) Ah Docteur, sauvez-moi, je vais tomber, je suis très angoissé (p. 105).***

Dès la page 16, il était déjà sujet à de terribles crises d'angoisse paranoïaque : « Attention Docteur, ne dépassez pas la dose, s'ils sont trop musclés, ils vont se dresser et me frapper ! ». La perspective d'une mort violente (dans le genre de celles que raconte Suétone dans *Vie des douze Césars*) est une des hantises de ce néo-Néron : « j'ai peur de la nuit du couteau » (p. 83). En somme, c'est peut-être la peur qui explique la cruauté et la sauvagerie : on tue (on fait tuer ou on laisse tuer) pour ne pas être tué, un peu comme si le « tudage » était une précaution pour s'éviter de mourir, chacun étant un tueur potentiel de soi et les morts étant *a priori* inoffensifs.

Ce type de raisonnement morbide se retrouve un peu (car la réaction de l'éventuel brigand est-elle si sûre ?) à la page 54 où l'enfance sert de bouclier humain : « Envoie le petit : si un brigand est au bout, il n'osera frapper cet innocent »

Enfin, comment conclure cette sous-partie consacrée à Boucot sans évoquer la « douce moitié » de ce dernier ? Là encore, il y a correspondance avec Jarry voire (effet de cascade ?) à Shakespeare (qui, notamment dans *Macbeth*, mit également en scène d'inquiétants couples maudits). Ainsi, la manière ridicule dont Ubu s'adresse à sa femme – mais aussi à sa conscience (cf. « Madame ma conscience ») – se retrouvera, par exemple, à la page 43 de *L'Atelier volant* : « O Madame Bouche […] O Bouclette, je suis avare ! Il va certainement y avoir un jour, un complot contre moi ».

Concernant cette éminence grise, on pourrait presque se demander (*idem* pour la mère Ubu) si son importance souterraine n'est pas au fond (la scène de l'affiche pornographique donnant presque ce sentiment) encore plus grande : peut-être même que le véritable

[52] Marion Chénetier, « L'architecture du souffle », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 84.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

monstre, c'est elle (Boucot n'étant alors qu'un pantin) ; cette hypothèse n'est pas à exclure mais, prise au sérieux, elle impliquerait sans doute une mise en scène complètement différente. Sur « madame Bouche » et dans « Le syndrome Novarina »[53], Clément Rosset s'est d'ailleurs prononcé en disant que ce nom « [évoquait] à la fois l'idée de madame Boucot, de suceuse, de bouche propre à étouffer (et les moyens en sont clairement indiqués) toute revendication ouvrière » ; c'est bien le cas : cette Bouche-là est une ogresse, une dévoreuse, une vamp de la pire espèce.

Pour en revenir un peu à Boucot et nous servir de nos maigres connaissances en matière d'hindouisme, il nous semble que la définition suivante serait possible : Boucot : Diable social par opposition à Mara, diable en soi et dieu de l'illusion. Doit son pouvoir à sa maîtrise du langage et de la rhétorique. Incarne Babylone, l'entreprise, les puissances de l'argent et le côté noir de la Parole. Diffère d'Ubu qui incarne de façon plus spécifique (mais non moins abyssale) la bêtise humaine.

### 2.3.2. Une nouvelle Pataphysique

#### → *Gestes et opinions de Valère Novarina*

Jarry, on l'oublie parfois, c'est aussi Faustroll ; or, on pourrait penser, et nous y reviendrons, que les personnages novariniens, à l'image de Bosse-de-nage et de Panmuphle (sans oublier « l'As qui est un crible ») évoluent dans une sorte de quatrième dimension pataphysique qui évoque éventuellement aussi l'univers de Carroll, celui de Roussel et peut-être même, par moments, celui de Rouxel à cause du caractère comiquement répétitif de certaines situations. Quant aux équations et autres formules mathématiques de la fin des *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, elles ressemblent grandement, dans le principe et par leur place même au sein de l'œuvre (bien qu'elles ne concluent pas vraiment la pièce de Novarina) à celles de la fin de *L'Origine rouge* – pour l'avant-dernière phrase du livre de Jarry, « Dieu est le point tangent de zéro et de l'infini », elle nous évoque bien sûr la théoliste de *La Chair de l'homme*.

De même, Novarina se posera après Jarry, mais sur un mode moins scientifique qu'enfantin, des questions pataphysiques du genre (J.R., p. 95) : « est-il possible de faire aller [la] tête sans le marcher des pieds ? », ce qui pourra éventuellement rappeler l'interrogation concernant les jambes invisibles des « p'tits bateaux » et, plus jarryquement, des questions désarçonnantes comme celles qui sont posées dans certains courts essais de *La Chandelle Verte* concernant par exemple le statut exact des volants de badminton ou des noyés et de leur rapport avec la gent sous-marine.

Plus généralement, concernant le concept de Pataphysique, il semble que ce soit à chacun, en allant au-delà de la définition sommaire (cf. « la science des solutions imaginaires ») qu'en proposa son inventeur, de dire vraiment de quoi il s'agit : il faut peut-être procéder de même avec l'œuvre de Novarina en cherchant pour toutes ces paroles un « idiot air qui aille dessus » – « idiot » étant bien sûr à entendre dans le sens de personnel. A chacun (lecteur, acteur ou doctorant) de proposer sa version (et nous nous y employons à travers cette thèse). Autrement dit : face à cette œuvre, nous sommes un peu comme devant des hiéroglyphes ou des idéogrammes mystérieux : à nous d'essayer de les interpréter mais comment le faire sans prendre quelques risques (ridicule, flirt avec la folie ou autres) et pataphilosopher à notre tour ?

[53] Clément Rosset, « Le syndrome Novarina », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 287.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

De plus (autre correspondance), le théâtre d'Alfred Jarry, comme celui de Ghelderode et celui de Maeterlinck, relève essentiellement d'un théâtre de marionnettes, et c'est aussi le cas du théâtre de Valère Novarina – notamment dans *L'Atelier volant* ou *Le Jardin de reconnaissance*, surtout si l'on tient compte du nombre assez limité des pantins qui se meuvent devant nous sur la scène/castelet. Concernant le castelet, c'est, sur scène, bien plus qu'un accessoire et on sait que Dominique Pinon, Michel Baudinat ou Pascal Omhovère furent les dignes successeurs du Gugusse de la Loterie Pierrot.

Comme dans la revue *Scherzo*, Novarina, payant sa dette, fera d'ailleurs directement allusion au père de Faustroll et d'Ubu dans le cadre d'une longue interview accordée au *Magazine Littéraire* [54] :

***Il est peut-être temps de porter sur nous-même un regard « hétéroanthroscopique », comme dirait Jarry - porter un regard sur l'homme depuis l'extérieur de l'homme : depuis l'animal, depuis Dieu, depuis le caillou, depuis le pantin. J'écris du théâtre pour mettre hors d'homme. C'est un théâtre qui n'a pas l'homme pour modèle.***

Comme Jarry, Novarina part du pantin. Il tente le déhommage. Ici, l'intelligence humaine n'est pas considérée comme le meilleur des critères ; on se situe ailleurs (dans la Pataphysique peut-être). Pourtant, ne l'oublions pas, il y a aussi de la pensée chez Jarry : c'est ce qu'ignorent ceux qui n'ont lu qu'*Ubu* ; heureusement, des voix qui portent – celle de Novarina, d'Arrabal, de Vian, de Queneau, de Noël Arnaud ou d'Umberto Eco (sans oublier Deleuze et Baudrillard qui, philosophiquement, accordent beaucoup de prix à la Pataphysique) – sont là pour rappeler l'importance des visions qu'il eut. Au fond, le but de la Pataphysique est aussi de parler de ce qu'on ne peut pas dire : or, n'est-ce pas le projet de Valère Novarina ?

→ ***Tempomobile et Nécromobile***

### de nouveaux jours pour la semaine

Dans le cadre de suites (voire de produits dérivés) à *Ubu*, Jarry a aussi inventé, almanachiquement, des fausses dates, des fausses fêtes et même un calendrier pataphysique que le Collège réactualisa ; Novarina semble reprendre cette tradition à son compte en inventant même de nouveaux jours pour la semaine. Ainsi « Jean je t'le dis » (D.A., p. 289) sera présenté comme un jour inédit dans une phrase où l'on croisera lundi (qui « penche vers le mardi »), mercredi (« dans le jeudi ») puis vendredi (« qui a sauté ») et dimanche (« qui passe à l'as »).

Proche (c'est dire la modernité du propos) de la semaine grolandaise (« lendi, mordi, credi, joudi, dredi, sadi, gromanche »), la semaine novarinienne comportera également des jours nommés « bleudi, clandi, jourdi, vanjedi, coledi, targasse, simoince » (V. Q., p. 18). Dans *Le Discours aux animaux*, notons encore « Vendrécadi » (p. 301) mais aussi (cf. p. 84) « lundecri » (qu'on pourrait lire comme « l'un d'eux crie ») et « démanche » (qui rappelle le démanche-comanche de Jarry). Enfin, on croisera dans la même œuvre « Vardolédécédi » (qui contient des décès), « Mercrolédécadi » (qui contient des décades décaties), jours sinistres et jarryquement mortifères – le record de longueur étant détenu par « unomerlosercromédi » (cf. p. 75).

[54] Valère Novarina, « La parole opère l'espace », *Magazine Littéraire*, op. cit., p. 102.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

S'inspirant peut-être de ceux du Collège (cf. « absolu, haha, as, sable, décervelage, gueules, pédale, clinamen, palotin, merdre, gidouille, tatane, phalle »), le démiurge invente aussi des mois fort bizarres : « janure, vectiambre, marceuil, bleu, dézolet, ginindre, treptant, nolin, bucrine, élouin, soubîme, derbîme » (V.Q., p. 18) ; là encore la veine est noire car dans les mois « marceuil » et « dézolet », l'on devine « cerceuil » et « désolé » (voire « abîme » ou « abimer » dans « soubîme » et « derbîme »). Quant à « octandre, novant, onzembre et douzembre » (D.A., p. 24), ils s'apparentent davantage à des parodies de mois existants, d'automne et/ou d'hiver. De même, « décembre » se retrouve un peu dans le « vingt-cinq de démence neuf » (D.A., p. 35), ce qui assimile Noël à une fête de fous mais « démence neuf » rappelle aussi « force quatre » dans « vent de force quatre » (au fond, peut-être s'agit-il de mesurer le degré de démence d'un vent de folie).

L'apocope pourra jouer un rôle dans cette création de mois (et de mots) nouveaux : c'est le cas dans « un douze de sèpte-de-dèce-de-dère » (D.A., p. 213), « sèpte » évoquant « sept » et « septembre », « dèce » : « décembre » et « décés », et « dère » : « d'erreur », « d'errance », « dernier » et surtout « dix de der » - idem dans « de mi-jules à nove de dèce » (C.H., p. 288). Ailleurs, dans *Le Drame dans la langue française*, c'est juillet qu'on tronque en « juille » p. 32, p. 47, p. 48) ; on aura également « ouêt » (p. 49) et « oute » (p. 51), sans oublier « novant » (D.A., p. 24) – « octandre », « onzembre » et « douzembre » (D.A., p. 24) étant plutôt des mots-valises.

Dans cet univers pataphysique, le mois pourra également bénéficier de « rallonges » : « Trente deux décembre » (D.A., p. 301) et « 60 octobre » (D.A., p. 35) ; il en existerait même un treizième (*in* D.A., p. 185) qui attend son heure – mais c'est peut-être le mois "mort". Il y aura aussi un début de calendrier imaginaire à la page 240 du *Drame de la vie* (cf. « saint Jour de Dénurdication, Fête du vingt et un de Méret, huit de Potasse. »), et des suites de dates très rythmées (la prodigieuse diction d'André Marcon faisant ici des merveilles) à la page 78 du *Discours aux animaux* : « huit vinjimerde mercolédi, huit mardiluse dodécadi, huit ofar de ob, huit samedince d'octobrant, huit bucrin de vésine, huit deptre de septant » ; et le jeu se poursuivra plus loin à la page 129 :

***[…] merdolédécédi huit gyptiambre de ivraie, décadi huit fangier, giovilédécédi sept du deuil, juni havre de neuf, jour de dix François Pilâtre, humédi huit de semblance, marcolédi second de illel, fête et lundi des vérifications, vendécédri quatre de spérance et symnate, sabate cent huit de dié, mancholédi millicadrique de un. Bénédicti, malédicti .***

S'exprimera également, toujours dans *Le Discours aux animaux* (p. 39), comme un refus lovecraftien de laisser tomber « les vieilles fêtes lues sur d'anciens calendriers » : « La Nuit des Sans Couteaux, Le Jour de Semaine Creuse, les Mois Noirs, le Dimanche de Publique, le Précipice Exécutoire, la Nuit des Martyres Finaux et la Cérémonie des Négations » – notons encore « la septembraison du Trou Miam » (D.A., p. 12).

## D'autres minutes de sable mémorial

Quant à la métaphore jarryque du « sable mémorial » pour désigner le temps qui s'écoule, elle trouve presque écho dans le titre *Vous qui habitez le temps*, comme enfouis que nous sommes dans un sablier qui serait le monde et sous une déferlante constante de minutes et de secondes. L'œuvre s'apparente à une longue plainte jobienne et litanique adressée au temps : "pourquoi passes-tu ?" nous paraît même une question novarinienne que le petit Prince pourrait poser – voire : pourquoi nous tues-tu ? Quel est cet amour ?



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Le côté direct de la question au temps pourra se retrouver dans le côté direct de sa réponse : « quelle heure est-y ? Trois quarts de trop répondit du sable » (V.Q., p. 31). Si le temps a la parole, c'est que le temps, c'est l'homme, et il est donc normal que le sable, en tant que métaphore hyper-opératoire du temps qui passe en même temps que l'homme qui passe aussi (à l'as et/ou à la trappe), ait un peu droit au chapitre. De même, quand « l'homme à socle pour sablier » respire, on entend dedans « plus une parole mais des cailloux » (D.A., p. 255) ; or ces cailloux – qui font le ciment de l'être – s'érodent, se changent en gravier, en gravillon pour finir sable, poussière puis néant : c'est du mémorial en puissance.

La métaphore du sable et du sablier se retrouve peut-être un peu dans *L'Acte inconnu* puisqu'«un peu de notre chair » y « tombe dans un abyme excrémentiel » et que nous y entendrons les nombres « [chanter] en catastrophe le verbe compter » à la page 151 ; de même, page 175, on nous annonce un spectacle intitulé « Lamentations à du sable » : dans toutes ces métaphores étranges, le temps semble lié à une forme de tristesse morbide.

Bref, comme l'inventeur de la « Tempomobile » (inspirée, il l'a dit, par Wells), il semble que celui de la « Nécromobile » (inspirée par Jarry ?) ait une perception singulière du temps qui passe ; pour lui, le temps est catastrophique (forcément catastrophique), lui qui ne s'écoule pas mais « s'écroule » (D.V., p. 294) littéralement comme nous, contre nous, pour nous et en nous. La structure passé-présent-futur est ici comme une cascade obligée s'apparentant à d'impitoyables chutes du Niagara : aucune possibilité d'aller là-contre – et c'est justement cela qui est comique et beckettien : il faut y passer.

La critique du temps qui passe

Des graines de doute seront pourtant semées çà et là ; ainsi, « auj'hier » et « jadé » semblent indiquer comme une possibilité d'avoir en même temps un pied dans le passé et un dans le présent – *idem* pour « Aujour d'hier » (V.Q., p. 71). A la question "Le passé gigote-t-il encore ?", l'auteur pourrait répondre par l'affirmative – quant au futur, n'est-il pas déjà las ? C'est ce que l'on aurait presque envie d'ajouter.

Outre « auj'hier », « Ici et jadis », « aujourd'hier » et « jadé » (un autre auteur a pu penser à « dorénaprès »), il y aura du flou artistique dans la manière de parler du temps ; on dira évasivement « à l'âge de vieux » (V.Q., p. 47), on parlera des « jeunes vieux » et du temps où on était vieux, on mélangera le spatial et le temporel dans « Un certain nombre d'années plus loin » (J.S., p. 63) et « L'endemain », « surlende » (V.Q., p. 91), « Le surlendemain de matine du soir » (V.Q., p. 89) ou « la surlainde du surlendeminiendre » (C.H., p. 276) correspondent peut-être encore à de nouvelles modalités du temps – *idem* pour « le blandellemain de ces mactions» (C.H., p. 408), « lointain-lendemain-matin-soudain » (C.H., p. 403), « surcule-crépusculant » (C.H., p. 261), « crépusculée » (D.A., p. 112) ou même « maintenant-le-présent » (C.H., p. 490) qui est peut-être une sorte de super-présent. L'Enfant des cendres, lui, se présente ainsi : « A trente-six ans dépassant, pas même soixant, moins qu'à septînte et bien plus fou qu'à vînte, je ne vis moi-même plus rien en moi qu'une vie passée dans le temps durant au bout de laquelle à la fin des ans j'avais même pas grandi d'une tête ».

De même et à l'instar de *Je suis*, *Vous qui habitez le temps* peut être vu comme un titre-défi car ce qu'on entend, dans cette adresse, c'est éventuellement Vous qui croyez au(x) temps, Vous qui êtes dans les temps, Vous qui croyez au calendrier, Vous qui savez conjuguer, Vous qui ne jurez que par le Bescherelle, Vous qui habillez le temps d'oripeaux humains, Vous que le temps habille à votre insu, Vous qui êtes des Hommes de Societ, Vous qui êtes les animaux du temps, Vous qui croyez à la linéarité du temps, Vous qui êtes les esclaves du temps. Autre titre énigmatique, *Demeure fragile* est sans doute à rapprocher de *Vous qui habitez le temps*, le temps pouvant être novariniennement assimilé à une demeure



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

fragile même si cette notion s'applique également à la parole et au corps : de ce point de vue, ce sont presque des titres redondants. Vous qui habitez la demeure fragile du temps : voilà peut-être ce qu'il faut comprendre (l'auteur essayant, semble-t-il, de nous faire percevoir en quoi consiste, selon lui, cette fragilité du temps).

Enfin, dans l'expression « racaille hebdomadaire »(D.A., p. 255), il y a comme un mépris de la bête semaine humaine qu'on peut refuser en inventant pataphysiquement, comme l'auteur s'y emploie, d'autres noms pour qualifier nos « sales journées d'ici » – de même, le Collège oppose « ère vulgaire » et « ère pataphysique » (Jarry, ici, remplaçant Jésus). Et que dire de l'implicite *Bescherelle* Novarinien sinon que c'est encore un refus pathétique et pataphysique de cela que l'on ne peut stopper... Le mode optionnel et le mode inactif (cf. V.Q. ; p. 19) incarnent un peu ce refus : on peut nier le temps, refuser de jouer le jeu du temps et ne pas l'habiter complètement, tout comme Jarry et Novarina – associons-leur un autre auteur qui s'est lui-aussi opposé à cette flèche/faux impitoyable : à la question « Chat, pourquoi écris-tu ? », Gatti répondit en effet « J'écris pour changer le passé ».

→ ***L'épitaphysique novarinienne***

## Ci gît mon trou sans soif

La figure potachique novarinienne fait aussi, jarryquement, des blagues tout à fait morbides : le canular de la corde en est un bon exemple. De même, certaines inscriptions funéraires se présentent comme de véritables parodies au goût parfois discutable – cela dit, il nous faut signaler une autre hypothèse, plus pataphysique ; en effet, ce sont peut-être des morts qui cherchent à communiquer avec nous : ces inscriptions seraient-elles donc des bouteilles à la mer ? Des messages du « monde d'outre part » ?

Quoi qu'il en soit, à la page 29 du *Discours aux animaux*, l'éventuel lecteur et le narrateur-conteur se sentiront comiquement interpellés dans « Toi qui passe, ne marche pas dessus sans savoir qui gît sous ce relief, car c'est toi ». Ici, l'inscription mortuaire devient presque un jeu avec le regardeur : « Passant me voici dans les herbes : je suis morte sans verbe où rien inscrire » (p. 168), « Passe ton chemin si tu ne sais rien : tu finiras en fosse laquelle. » (p. 168), « O toi de moi, ôtes-toi de moi qui marche sur mes os, ne me regarde pas d'un trou si haut et que soient les animaux à ta place » (p. 168).

Qu'elle s'applique aux « Chiens » ou aux « Romains », l'épitaphe sera donc comiquement pataphysique : « Ici repose l'homme sans les choses : Tout est sans moi » (D.A., p. 163), « C'est ici sur la terre que j'ai établi mille singeries pour masquer mon esprit » (D.A., p. 53). Parfois, c'est un véritable résumé comique de vie qui sera inscrit sur la dalle : « A peine placé à deux pieds sur son globe, il fourcha et clocha et tomba, et dut sans fin finir de voir s'anéantir en lui le sang qui parle sous sa pensée ».

Il y aura également beaucoup de variations cocasses autour de la formule « Ci-gît » : à la page 164 : « Ci-gisait », « Ci est », « Ci-gisa » ; à la page 168 : « Ci-gît méi » (et le slogan « Suivez Ci-gît » dans *L'Origine rouge*, sans oublier « ci-gire » à la page 125 de *La Chair de l'homme*) ; mais ce qui suit « Ci-gît » sera comique aussi : » ci-gît, sans pain, sans pied et sans futur, la figure noire du pauvre Souchetron, laissé ici tout seul à l'abandon, pendant que les beaux soleils courants éclairent ailleurs » (*Le Monologue d'Adramelech*, nouvelle éd., p. 16), « Ci-gît mon trou sans soif » (D.A., p. 163), « Ci-gît l'homme qui creusa là-bas son trou tout seul » (D.A., p. 89), « ci-gésissait ma douleur. Dolor mea hic jacebat » (S., pp. 83-84), « ci-gît ma joie » (S., p. 83), « Ci-gît, hic jacet, ici ije » (A.I., p. 44) et ajoutons absurdement (novariniennement stimulés que nous sommes) Ci-gît un triste gigot, A vous de jouer, Pas mieux et Bon qu'à ça.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

La naissance du petit Philibert

Au tout début du *Discours aux animaux* (p. 7), on note aussi des formules s'inspirant de celles qu'on peut lire sur des plaques commémoratives (même s'il y a là des développements tout à fait inattendus) : « Ici tomba Louis, ici lutta Jean Bref. Ici souffrit l'enfant Pénultérin. Ici pensa le recteur Ténébron. Ici je me pendis moi-même en me voyant d'avion. ». Le jeu se poursuivra un peu dans « Ici Jean d'Advise avec Jean d'Advise s'accoupla, sept huit six trois. » (p. 164).

Autre cas de figure (S., p. 33) : les annonces faites dans certains quotidiens (mais ici cocassement retravaillées) comme « Il a plu à Dieu de rappeler à Lui son falsificateur Benoît Marchissaux » « Jean-François Lui-Même et son double vous font part de leur résolution de partir prochainement de ce monde sensible » et « Jean-Noël vous annonce son suicide pour demain » ; et pourtant la vie reprend ses droits avec « Philippe et Jean-Baptiste sont heureux de vous annoncer la naissance du petit Philibert ».

Quant à l'inscription « PAS ENVIE D'EN PARLER, puisée cette fois dans *L'Opérette imaginaire* (p. 57), elle est présentée comme le « message écrit » d'un « mort » et pourrait donc s'ajouter aux épitaphes précédemment citées. Toujours dans *L'Opérette imaginaire* (p. 159), on recyclera (en la rendant plus complexe) une blague célèbre, « Balbulus » faisant graver sur sa tombe : « Amis , dis-je, si vous m'aimez, dis-je, faites graver sur ma tombe, dis-je, ces six mots : Je je vous avais bien dit que j'j'étais vraiment malade », ce qui s'apparente à une mise en abyme complètement absurde.

Didier Plassard le remarquait déjà à propos du *Discours aux animaux* dans son article « La scène se joue au présent d'interpellation »[55], parlant d'«inscriptions par lesquelles les défunts s'adressent à un destinataire dont ils ne peuvent plus entendre la réponse puisqu'ils ne sont plus de ce monde » mais c'est peut-être que ces morts sont fous, peu lucides ou désespérés. Autre possibilité : le mort est un potache, à l'image de certains esprits farceurs et autres fantômes tout aussi facétieux (Casper, etc.).

Dans *L'Origine rouge* (p. 72), on aura cet épitaphe hélas un peu prémonitoire : « Un jour, si d'aventure je meurs, inscrivez sur ma tombe SVP : Daniel Znyk : PRECURSEUR DU SUICIDE DE L'HUMANITE », les notions de mort et d'aventure étant formellement mises en présence, ce qu'on pourra trouver troublant : l'aventure continue-t-elle après ? Pour Novarina, c'est certain ; d'ailleurs, la mort n'est même pas vraie d'abord ! (comme disent les enfants) et *L'Acte inconnu* est tout rempli de la présence de Daniel Znyk.

### → *Le coup des cartes postales et autres canulars morbides*

Dans certains poèmes des *Minutes de sable mémorial*, il y a certes un bestiaire fantastique (hiboux, etc.) mais surtout un humour noir (qu'on retrouve bien sûr dans *Ubu*) à rapprocher de celui de Novarina qui, tout aussi farceur que son aîné, suggère même, dans *La Chair de l'homme* (p. 172), une sorte de canular à caractère morbide voire macabre, la question « Dois-je me pendre ou pas ? » étant posée, sur carte postale, à « 787 correspondants relevés dans l'annuaire pour avoir porté le nom de Corde ou La corde. ». Notons que ceci pourrait d'ailleurs avoir une version téléphonique : il s'agirait de téléphoner aux personnes dont le nom peut évoquer l'idée de corde (*idem* pour « Cordier ») pour leur demander si l'on doit se pendre – avec les noms évoquant la ficelle, l'effet est moins réussi…

N'oublions pas que le modèle d'Ubu était à l'origine un enseignant (cf. Félix Hébert, professeur de physique) et que la pièce peut être vue comme une gigantesque potache rie

[55] Didier Plassard, « La scène se joue au présent d'interpellation », *La voix de Valère Novarina*, op. cit., p. 64.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

d'élève(s). Or, dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 211) et sur le principe du « sachez que celui qui écrivit ceci n'a rien à dire mais vous emmerde » – modifié et adouci dans l'enregistrement d'André Marcon où le verbe final est remplacé (« mais vous l'répète ») –, on trouvera, ceci sur « planche intérieure », des inscriptions d' élèves potaches communiquant de manière moqueuse (mais, *in fine* tragique) :

***1. « Si tu te mettais à surveiller chaque seconde, au bout de peu, t'en serais fou à million. » (cf. « Le Lorrain) 2. « Que le bouillon te tombe dessus, te lave la tête, vilain Lorrain » Signe Béhémoth du Belzébuth. » (Calineau) 3. « Belle pute à zob » (« Le Lorrain », au canif. 4. « Deux couillons cul à cul se renvoyant la balle » (« instituteur à Méximieux ») 5. « Le second des sculpteurs est décédé d'une balle au front. » (Calineau »).***

Bien sûr on peut rire mais la mort, qu'on le sache, n'est jamais vraiment loin.

### → *De l'art d'écraser les passants*

Comme dans *Ubu*, qui est aussi une pièce parodiant en partie les drames de Shakespeare, la possibilité de la mort et du meurtre n'est jamais très loin ; pourtant, contrairement au tyran inventé en partie par Jarry, ce n'est pas le forcément le mal, la folie ou l'inconscience qui président au crime (voire au « crimage », comme dirait peut-être l'auteur) ; c'est ainsi que, dans *Le Drame de la vie* (p. 55), une infirmière peu douée et le sachant ou s'excusant par avance pour une faute professionnelle difficilement évitable (à moins qu'il ne s'agisse d'un *serial-killer* en blouse blanche) déclare sans ambages à son patient : « Je vous préviens, j'en ai assassiné plus d'un ».

En fait, dans *Ubu*, on tue très facilement et sans remords aucun, la « morale » n'existant pas ; or, c'est aussi le cas dans la Chanson automobile de *L'Opérette imaginaire* (pp. 50-51) où un « fou du volant » s'en donne à cœur joie : « Si je ne sais pas qu'faire, j'accélère / Ou alors j'me lance ! contre une ambulance ! / Ou dans un camion / Dont j'repeins le plafond ! […] / Avec ma p'tite Peugeot, qu'est pas un cageot / Oui vraiment ! j'écrase les passants ! / A chaque tournant ! » ; plus loin, à la page 53, l'ultime fait d'armes de ce danger public sera de « [remplir] les poubelles » de « cyclistes à trottinettes ». Bref, on réalise que l'auteur d'une chanson si excessive, tout à la fois terrifiante et drôle, évolue dans un univers où, comme pour Ubu, faire le mal (en « crimant » et en « [écrasant] les passants ») peut être considéré comme normal – et même, semble-t-il, tout à fait distrayant.

Toujours dans cette chanson et à l'image de certains articles sans pitié de *La Chandelle verte*, l'auteur, après avoir lancé que « Leibniz, c'est d'la panade !», se moquera en passant de ses contemporains : après avoir fait allégeance à une autre pointure de la philosophie (« Puis j'fonce dans Nietzsche, à toute Bersicht / J'me dis : « Ma pomme / C'est un surhomme ! »), on trouvera le repos cérébral : « Puis je tombe dans Comte-Sponville-e / Ca c'est tranquille-e / J'bouffe d'la banalité en reposant sur mes pieds ! » pour finalement refuser un confort intellectuel qui pourrait s'avérer néfaste et funeste : « Mais j'repars ! et sans frein ! » (p.52). Cette chanson n'est pas unique en son genre : dans *Le Drame de la vie* par exemple, L'Animal Cratique déclare « Je suis comme vous : si je ne commets pas un crime par jour, je ne me sens pas d'attaque » (p. 68).

Ce qui est bizarre, comique et troublant, c'est qu'on ne se pose même plus la question du bien et du mal (c'est comme un thème qu'on enverrait balader), Novarina nous faisant presque réaliser que ce clivage, sans être inexistant dans la réalité, est comme un frein à la création. De même, le clivage homme/femme, si l'on s'attarde dessus dans *Le Jardin de reconnaissance*, n'est pas forcément présenté comme une question intéressante. Ici, tel



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Guyotat, Novarina est complètement décalé par rapport à une certaine *doxa* actuelle qui part de la question des clivages, existants ou pas (c'est toute la question), pour bâtir une pensée. Cette désinvolture novarinienne, qui revient dans l'approche qu'il a de la mort et de la vie ou de l'être et du non-être (ce n'est plus la question), a quelque chose de comique et d'enfantin mais c'est peut-être aussi (nous le pensons) une approche visionnaire et révolutionnaire, au moins sur le plan artistique.

Pour en revenir à la question de l'humour noir, nous dirons qu'on pourrait en fait parler (et même présenter une thèse sur ce sujet-là) d'un potachisme froid de Valère Novarina (ou d'un potachisme à froid) dont on voit finalement assez peu d'exemple, hormis Jarry bien sûr (voire Beckett, Ghelderode, Desnos, Topor et Queneau) dans la littérature française.

## 3. Fidélité A *TXT*

### 3.1. Ceux qui merdrent

Valère Novarina, Jean-Luc Steinmetz, Christian Prigent, Jean-Pierre Verheggen et bien d'autres ont écrit dans une revue, *TXT*, qui a fait bouger les lignes de façon considérable ; grande place accordée à l'humour (un humour potache et sophistiqué, jarryque en diable et "violanguement" démystificateur) et à l'érudition, retour aux fondamentaux rabelaisiens, jeu avec la bêtise et des sujets peu nobles comme la scatologie, volonté d'associer ce qui *a priori* ne peut pas l'être à cause du bon goût et/ou d'une « asphyxiante culture » qu'il s'agit de remettre en question, attachement à la rhétorique et à certains aspects de la culture classique qu'on ne refuse jamais complètement, mise à l'honneur d'auteurs inclassables comme Artaud, Queneau, Bataille, Sade ou Burroughs : tels étaient les ingrédients (il y en avait bien d'autres) des plats littéraires qu'avec passion ils concoctaient alors…

On voit que Novarina, qui a fait un temps partie de l'aventure, n'a pas retourné sa veste : il semble en effet être resté fidèle à une sorte d'esprit *TXT*, que son camarade Verheggen n'a pas non plus renié…

### 3.2. Un frère d'armes de Jean-Pierre Verheggen

Même s'il ne boxe pas dans la même catégorie artistique que le redoutable Entarteur – alias Le Gloupier (à la rhétorique néanmoins savoureuse, rodée et bien en place) –, il semble qu'il lance lui-aussi, Novarina, de véritables tartes à la crème, symboliques celles-là, théâtrales, littéraires, à la face de certaines institutions en place, ceci (sans doute en partie par altruisme et agacement) pour dénoncer avec force et violence des réalités effectivement de plus en plus insupportables (guerres absurdes, info-spectacle, aliénation par le travail, triomphe de Boucot, druckerisation de l'esprit, etc.), surtout en ce début de troisième millénaire. C'est ce qui nous fait penser que, malgré l'austérité toute relative de certaines pièces (*Je suis*, notamment), Novarina est au fond , comme Jarry, un potache et un farceur. De fait, il y a, chez les deux écrivains (associons-leur Marcel Duchamp) une certaine sophistication, un certain raffinement mais allant toujours de pair avec des éléments farcesques : entre le haut (?) et le bas (?), ils savent instaurer un flou artistique d'essence très pataphysique, une confusion fondamentale. Dans un même ordre d'idée, l'érudition de Novarina n'empêche pas qu'on puisse le considérer comme un artiste d'art brut – *idem* pour Dubuffet (par ailleurs membre du Collège de Pataphysique). Ce type de dualité (cf. art but / savoir livresque) s'applique donc à ce que l'on pourrait appeler la farce ou le burlesque et la sophistication la plus extrême : Marcel Duchamp – dont on dit qu'il serait mort de rire dans son lit en lisant du Alphonse Allais (mais le *Zarathoustra* figurait également sur sa table de chevet) –



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

fut l'exemple vivant de cette alchimie, qui serait donc tout à fait possible, entre humour et intelligence, dérision et raffinement.

Un peu dans un même ordre d'idée, il se trouve que Jean-Pierre Verheggen, ancien de TXT et publié comme Novarina en Poésie-Gallimard (et à peu près en même temps), a rédigé un véritable essai, tout à fait sérieux, recevable intellectuellement et très documenté (travail de fond, citations, références livresques, etc.) sur Antonin Artaud dans lequel il nous incite à trouver notre voix et à refuser une certaine aliénation socio-verbale, ce qui est un combat également novarinien (nous y reviendrons). Or, cet essai à part entière s'intitule iconoclastement *Artaud Rimbur* et le style utilisé n'est pas sans rappeler par moments celui d'un San Antonio qui aurait choisi la poésie : encore un exemple tendant à prouver que farce et culture peuvent faire bon ménage…

En fait, et pardon pour tant de subjectivité déplacée, le mirlitonisme assumé de ce Fastaff belge capable d'écrire indifféremment sur Artaud ou sur Le Gloupier (surnommé « Godin des bois » dans un texte plus récent) nous paraît même par moments, en terme d'authenticité, d'émotion et d'intensité (voire de désespoir et d'angoisse tragique face à la mort) relever de la plus haute poésie ; affirmons-le : il y a du Verheggen chez Novarina – et pas seulement en matière de comique et de potachité. Mais cessons donc d'établir des correspondances avec d'autres farceurs illustres et tâchons d'étudier à présent la spécificité de l'» orille » novarinienne et de ce type de néologismes si particuliers formés (nous semble-t-il) à partir de la technique dite de la suppression-adjonction.

# IV. Les miracles de la suppression-adjonction

## 1. Le « procédé » de Raymond Roussel

### 1.1. Suppression, adjonction et suppression-adjonction

Techniquement et si l'on se réfère à la *Rhétorique générale* du *Groupe μ*, il faudrait déjà savoir distinguer entre la suppression, l'adjonction et la suppression-adjonction ; la suppression est assimiléé à l'aphérèse et à l'apocope tandis que l'adjonction concerne tous les types de prosthèses et de préfixation, sans oublier le mot-valise précédemment étudié. Quant à la modification impliquée par la suppression-adjonction, il nous en est dit, dans l'ouvrage indiqué, qu'elle « peut d'abord porter sur certains traits distinctifs » :

***Cela nous fournit quelques exemples tels ce « cintième » étage courant dans la parlure vulgaire où le caractère guttural de l'occlusive a été remplacé par une dentalité, ou encore, le phénomène de dissimilation, que l'on peut observer dans collidor ou célébral. Au lieu de concerner un trait distinctif unique, la suppression-adjonction peut porter sur plusieurs phèmes et de là, sur plusieurs phonèmes à l'intérieur du mot. C'est par ce biais que nous obtenons l'oneille du père Ubu et le vuvurrer de Zazie, et bien des faits appartenant au langage enfançon.*** [56]

Or, dans l'univers novarinien, on ne « donne pas dans le piano » comme chez Feydeau et on ne croise pas de « bouton à cinq pattes » comme chez Roussel mais, de fait (et peut-être

[56] ***Groupe μ, Rhétorique générale, op. cit., p. 58.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

en partie inspiré par ce dernier), Novarina utilise volontiers cette figure de style – à moins que ce ne soit cette figure qui, telle une muse, vienne visiter le poète…

Il semble cependant que, contrairement à l'auteur de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, il ne s'en serve pas vraiment pour structurer les siens. Pierre Bazantay a finement analysé les procédures rousselliennes en mettant en avant l'idée de « procédé » : à partir de la phrase « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard » », on aboutit à la phrase « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard », phrases autour desquelles se construit tout un récit (les oulipiens ont d'ailleurs repris cette contrainte et s'en servent volontiers).

Dans *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet, autre grand connaisseur de Roussel nous explique :

***[…] il faut insister sur l'importance que Roussel attache à cette très légère modification de son séparant les deux phrases-clefs, sans parler de la modification générale de sens. Le récit a opéré sous nos yeux, d'une part un changement profond de ce que signifie le monde – et le langage –, d'autre part un infime décalage superficiel (la lettre altérée) ; le texte « se mord la queue », mais avec une petite irrégularité, une petite entorse… et qui change tout.*** [57]

Bien qu'elle soit utilisée différemment et que la punition comique de « l'habit de billard » du *Babil des classes dangereuses* (pp. 274-275) rappelle un peu l'homophonie billard/pillard, la figure de style qui consiste à remplacer une lettre par une autre à l'intérieur d'un mot occupe aussi une place de choix, et peut-être même centrale, fondamentale, dans l'arsenal rhétorique novarinien.

### 1.2. Refus du message (et d'un amusement superficiel)

Jamais cette figure n'est utilisée de façon racoleuse, afin d'amuser la galerie en quelque sorte – « Amuser ? C'est pour les âmes, usées », est-il dit dans *Le Babil des classes dangereuses*. De fait, la portée de l'effet de surprise provoqué va bien plus loin qu'un simple amusement de surface, sans conséquences. Nos sens sont au contraire tout à coup ébranlés par la nouvelle signification qui apparaît – une nouvelle signification qu'on peut d'ailleurs trouver légèrement inquiétante et la remise en question que ce bouleversement de nos certitudes implique (qui revêt presque toujours une dimension métaphysique) pourra même donner lieu à un questionnement de type philosophique.

L'effet de mini-miracle tient au côté poesque de la situation : comme dans *La Lettre volée*, on a l'impression que tout était déjà là, contenu dans le mot, mais que nous n'avions rien vu. C'est que dans l'univers novarinien, on ne promène pas son chien mais on promène son rien. Qu'est-ce qu'on promène quand on promène son chien ? Un chien ? Pas sûr ! Plus sûrement son rien. Ou alors un chien et son propre rien, que l'on promène aussi parce qu'on ne peut pas faire autrement. On aurait bien vu Devos développant ce sketch-poème, brodant et partant à l'aventure dans quelque absurde contrée ou alors un dessin de Fred ou de Gotlib représentant un promeneur tenant dans sa main – on sait qu'Eastwood filma cela (cf. *Dans les jardins du Bien et du Mal*) – une laisse de chien et du vide au bout, mais un vide qui bougerait, résisterait, et qu'il faudrait traîner à la façon d'un chien, car n'oublions pas qu'un rien, ce n'est pas rien, que c'est même, comme l'étymologie le suggère, quelque

***[57] Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, chapitre « Enigmes et transparence chez Raymond Roussel », collection Idées/Gallimard, Saint-Amand, 2ième trimestre 1972, p. 93.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

chose, et que, d'ailleurs, chose significative, un rien vaut mieux que dans l'os du chien tu l'auras, etc., etc., etc.

Que nous soit donc pardonnée la grossièreté de ce développement personnel (n'est pas Devos qui veut) : il visait surtout à démontrer le genre de réactions en chaînes que peut, en effet, provoquer le changement de lettre à l'intérieur d'un mot, du point de vue d'un lecteur.

Evoqué ci-avant, Raymond Devos, à l'occasion, utilise d'ailleurs le procédé en question ; parodiant une chanson célèbre de la populaire comédie musicale *Starmania*, l'humoriste (musicien à ses heures) se désole : « J'aurais voulu être un harpiste ». D'autres artistes-humoristes ont utilisé cette figure, comme Jean-Pierre Verheggen (cf. « *Le Degré Zorro de l'écriture* », « Squelett O'Hara ») ou encore Coluche qui, en changeant deux lettres au mot « Crésus », invente l'expression « riche comme Fréjus » qui correspond de fait à une certaine réalité géo-économique (Côte d'azur, etc.) – sans oublier son fameux « savant de Marseille » mais aussi « illuminé en finale », « Quartier Lapin », « caserne d'Ali Baba » et autres « On m'a pas inculpé les bonnes manières » ; notons encore « Anvers/envers », « Poitiers/moitié », « goulag/goulasch », « gesticules/testicules » (les cas d'à peu près comme « vivre de récipients » et « immatriculée conception » étant à rapprocher du procédé). Chez Rabelais, ce sont des « fiansailles » qui deviennent des « fiantailles de merde » (sic). Quant à « Faites la mouche, pas la guêpe », au « match de King-Kong », à « Rouillez, jeunesse ! » et à « Nagasaki ne profite jamais », ce sont les perles d'un groupe suisse méconnu : Stellla (sic) ; autres exemples puisés chez d'autres artistes humoristes : un « ibère rigoureux » (de Walli) et « Okapi ! tu devrais pas m'laisser la nuit ! » de Jean-Jacques Cripia parodiant ici une célèbre chanson d'Alain Bashung. Pêle-mêle, entendues ça et là, au détour d'une chanson, d'un sketch, d'une émission de radio ou d'une discussion animée (ces suppressions-adjonctions circulant un peu à la façon des blagues), notons encore : en chaine et en or, carpes postales, Boa Rien, Sécurité Gouttière, Tristes Tropismes, à fond la cuisse, fauteuil de trouble, locution de véhicules, Les rentiers sont sympas, unis comme les cinq doigts de lapin, etc.

Boxant dans une catégorie encore plus pataphysique, Novarina, lui, semble vouloir dépasser le simple jeu de mot, fût-il plaisant voire tordant , intelligent et révélateur d'autre chose. En fait, on ne saurait dire si c'est vraiment là son but mais le fait est que l'auteur semble nous proposer swiftiennement des renversements radicaux entraînant des sortes d'apocalypses intérieures – au sens d'happax, d'épiphanie. Et c'est ainsi que, « l'homme devra quitter son chien et son rien » (C.H., p. 403). Ici, dans la forme, nous sommes bel et bien en présence d'une véritable prophétie biblique concernant l'avenir de l'humanité – mais, semble-t-il, si cryptée et si parabolique que l'on ne saurait dire à quoi elle correspond vraiment.

## 2. Vertige swiftien, escamotage et réversibilité

### 2.1. *Quid* ou *quod* : là est la question.

*La Lutte des morts* et *Le Babil des classes dangereuses* sont des cas particuliers puisque la suppression-adjonction y semble utilisée sans raison apparente : le téléphone devient un « télaphone » et un « télophone » (B.C.D., p. 292) et le sperme devient de « la spirme » (L.M., p. 412) ; on tombe aussi sur des adverbes comme « énormiment » (p. 460), des verbes comme « broudait » (L.M., p. 390) qui se situe entre « broutait » et « boudait » et des phrases qu'on verrait bien dans la bouche d'un clown : « elle a pourdu ses onfonts, les pôvres, les



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

marres de l'histoire d'Ada » (L.M., p. 371). Le verbe « mettre » se verra, lui, morbidifié et « porter », apocopé voire porcifié à la page 509 : « on les morts dans des écharpes et on les porc », ce qui correspond aussi à un changement de catégories grammaticales (des noms communs deviennent des verbes : une autre modalité, à étudier plus tard) et pourtant, à l'oreille, on pourrait croire que nous sommes juste en présence d'une prononciation fautive. Encore plus trivialement, « Nous boilà sortis » (p. 488) nous paraît pouvoir s'expliquer par un simple rhume.

De manière plus objective, la suppression-adjonction (ici de « sk » à « ch ») sera manifestement utilisée dans un esprit rabelaisien à travers la mention scatologique de mystérieux « chieurs de fond » à la page 489 de *La Lutte des morts* – voire, dans *Falstafe* (cf. p. 544), de « polichiers », mot mêlant iconoclastement « policier », « chier » et « Polichinelle ». On y tournera également autour de l'expression « langue française » pour aboutir à « langue Brançaise » (L.M., p. 363) et à « longue fraçaise » (L.M., p. 453) ce qui rappelle un peu le mot "langue" en anglais, c'est à dire *tongue* (c'est peut-être un mot-valise franco-anglais). Quant à « circoumflexe » (L.M., p. 411), c'est comme une prononciation latine ayant comiquement perduré : ces jeux sont peut-être comme une mise en abîme du projet novarinien, à savoir faire perdre ses repères à l'utilisateur, parfois bêtement blasé, de la Seule à cédille – soit la langue française. Cette absence de sens a aussi été remarqué par Jean-Pierre Vidal qui explique dans « L'apocalypse en chantant »:

***[…] chaque nom […], par le simple jeu d'une lettre, parfois de deux, vacille souvent au bord du lapsus, mais un lapsus, sans autre raison, si faire se peut, que linguistique.***[58]

Le mot « lapsus » a d'ailleurs été utilisé par Novarina à l'occasion d'une conférence donnée à l'université d'Avignon où nous avons noté la phrase « J'écris beaucoup par lapsus » : est-ce à dire qu'il lapse après coup et que le lapsus novarinien procède d'un retravail littéraire et pas d'un hasard pur et simple ? En fait, ces deux modalités se mêlent sans doute mais il nous semble évident que notre lapseur fou ne contrôle pas tout. Quant au sens de ces lapsus, il n'intervient pas vraiment plus dans *L'Atelier volant* : « à peine [issu] de vidange », tel personnage devient un « ange » (p. 207), le mot « songe » est impitoyablement rapproché de « rongée » (p. 113), « horizon » d'«orifice » (p. 91) et « flambeaux » de « lambeaux » (p. 96). Par contre, que « gain » soit rapproché de « grain » (p. 15) ne doit peut-être pas étonner dans le contexte d'une pièce orwellienne s'apparentant par moments à un véritable poulailler en folie. A la page 93, l'animalité (cf. « croc », « loup » et « gnou modifié ») sera encore présente et l'on s'acharnera sur une seule et même phrase, à savoir : « Voyez son croc déjà de petit loup !», qui devient « Voyez son croc déjà de petit glou ! » puis « Voyez son lot déjà de petit bras dessus ! » puis « Voyez son lot déjà de petit bras dessous ! ».

## 2.2. Au bord du rien

Le jeu se poursuit dans les autres pièces mais sans que le sens apparaisse beaucoup plus ; le mot « sens », d'ailleurs, se verra rapproché de « sang » à la page 106 du *Drame de la vie* – et « sang » de « son » (à la page 72). Le son « on » ici sera omniprésent (sans doute en tant que rime à « corbillon ») ; à la question (posée par Docteur Lodon) « Qu'est-ce qu'il sont ? », Lodon répond « Personne ne répond » mais « LE MORT », lui, pose « Ils son. Les hommes son », rapprochant à travers « son(t) » l'être et le son. Les « on », eux, seront des gens à la page 188 et « pont » semble remplacer « con » à la page 50 cependant qu'un « nom vociféré » (p. 232) se modifiera plus loin en « tronc vociférer ». Dans « Ondesmes »

[58] *Jean-Pierre Vidal, « l'apocalypse en chantant », La bouche théâtrale, op. cit., p. 121.*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

et « Erresieurs » (D.V., p. 178), il y a beaucoup de transformations, de « Mé » à « On », de « dames » à « desmes » et de « Erre »(/Herr) à « Mes », mais on retrouve tout de même le classique clivage « Mesdames/ Messieurs ».

Cela posé, le sens reste donc absent : il semblerait en effet qu'on ne soit pas au bord du Rhin mais bien plutôt au bord du rien (voir D.V., p. 230) – pourtant, décidément, si cela rime à quelque chose, c'est sans doute à « corbillon » ; c'est ainsi qu'une assemblée politique (en haut-lieu) se révèle être un « cercueil des Ministres » (D.V., p. 223), le mot « conseil » ayant été sucré-remplacé. Dans *La Chair de l'homme*, la suppression-adjonction reste une figure très utilisée même si c'est souvent sous la forme de rapprochements plus ou moins nets comme dans « nourriture » / « pourriture » (p. 458), « son corps » / « son mort » (p. 124), « dit » / « Dieu » (p. 492), « cloue-moi au sec » / « cloue-moi mon bec » (p. 62), « cerveau » / « sabot » (p. 458) et « Détestation » / « destination » (p. 279).

Le jeu, précisons-le, pourra concerner des mots déjà novariniens comme « hommer », rapproché de « humer » (p. 170) ou « Oui-Bref », rapproché de « Oui-Bœuf » (p. 279) comme « Oui-zède » de « Oui-da ». Sans parler de rapprochements voulus ou non, suggérés ou pas, on aura des cas beaucoup plus évidents comme « sortie par la morte » (p. 125), « sortes de sorties » (p. 159) et « sorte de sortie » (p. 417). Enfin, « Afrique Citrine » (p.242) est peut-être à rapprocher d'» Acide Citrique » et de « Cyprine » - et « Fosse-Citrate » (p. 242), de « Nitrate » et de « Fosse-Sceptique ». Quant à l'expression « tout de suie » (p. 343), elle suggère peut-être que ce qui suit et nous attend n'est que suie, poussière et néant.

## 2.3. La bête vide

Dans *L'Atelier volant* (p. 147), « donner le la » devient « donner le ah », ce qui associe peut-être musique et respiration. On pourra aussi, comme dans *Le Discours aux animaux*, « avoir la bête vide » et se demander s'il est possible de continuer à « hommer » dans ces conditions (bêtes étant même rapproché de têtes aux pages 168-169). Car enfin, et comme on va le voir, le procédé s'applique souvent au corps, perçu comme étranger à soi ; il en est ainsi pour les « typias » (D.V., p.184) qu'on pourrait voir comme un mot-valise formé à partir de types et de tibias. Quant à « hémisphesses » (D.A., p. 261), c'est un mot dans lequel semblent associés fesses (appelées ailleurs sphéricités) et hémisphères. Notons encore, dans un même ordre d'idée, « sphères » / « sphèces » (D.V., p. 89), « face » / « fèce » (D.V., p. 59) et « tonsure / torsure » (D.V., p. 225).

Par ce procédé quasi-magique mais sans qu'il y ait vraiment une raison précise à la transformation opérée, les gants blancs semblent devenir des « gens » (D.V., p. 208) ; les archets, des « orchets » (D.V., p. 176) ; les sornettes, des « sonnettes » (D.V., p.102) ; et tel garçon, un « garçob » (D.V., p. 221), possible mot-valise où la masculinité se voit renforcée (garçon + zob). Dans « Fuis-je un homme ?» (D.A., p. 319), le *cogito* est peut-être implicitement retravaillé, « je pense donc je suis » devenant « j'avance donc je fuis » – mais qui et pourquoi ?

Bref, cette figure rend tout flou, nous fait perdre nos anciens repères. Cela peut même concerner notre perception des couleurs : qu'est-ce donc que le « fleu » ? Le bleu du feu ? Un bleu flou ? Fluorescent ? Bref, le mystère du fleu restera entier, pour toujours et à jamais. Dans *Le Discours aux animaux*, le feu sera d'ailleurs qualifié de furieux, ce qui permet d'humaniser de façon troublante l'élément en question – ce feu furieux s'apparentant à un fou furieux, ce qu'il est poétiquement (le philosophe Bachelard l'aurait peut-être confirmé).

Pour le « Trou Blanc » de la page 135 du *Discours aux animaux*, s'il s'oppose à « Trou noir », il provient peut-être aussi de « Chou blanc » (retravaillé ailleurs pour aboutir à « chou-



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

bœuf »). Un nom comme « Jean sans Rien » (D.A., p. 170) pourra nous évoquer une expression comme « j'en sais rien » (« Jean Sérien » et « Jean Saurien » n'étant pas loin). A la page 122, une chanson, ou plutôt une « rechanson » ne sera pas serinée mais « surinée », cas étrange de mot-valise (surin+sérinée) dont il faudrait parler dans la partie sur l'art performatif novarinien : c'est peut-être aussi une référence indirecte à Brecht, chez qui les surineurs chantent en effet. Enfin, on passera d'» émission » à « omission » (D.V., p. 202). Autres cas puisés dans *Le Discours aux animaux* : « millions » (movalisé avec « myriades ») qui devient « myrions » (p. 290), « brutalement » qui devient « brutalament » (p. 290) et « je pensais que » qui devient « je penchais que » (p. 177), ce qui pourrait vouloir dire : « J'étais plutôt de l'avis que ».

### 2.4. Inri / Ici

De manière plus rabelaisienne et par la simple adjonction d'une lettre, le cours d'histoire latine peut devenir un cours d'histoire « latrine » (F., p. 608) et les policiers se métamorphoser en « polichiers » (F., p. 544). Enfin, on pourra également, non mourir de rire, mais bel et bien « pourrir » de rire. C'est que l'ombre de la mort qui guette n'est jamais bien loin dans les parages de cet humour noir ; ainsi, un personnage évoquant Hamlet déclarera dans *Le Drame de la vie* « Depuis six jours, chaque nuit m'apparaît le spectre de mon pire […]. Il me dit de tuer ma mire » (D.V., p. 80), le jeu de mots faisant retour avec éclat dans *L'Acte inconnu*.

Le malentendu peut ici provoquer des catastrophes ; on est prévenu : « ne faites pas comme Prosper Macaire à qui l'on cria : "Dépêchez-vous !" et qui se dépeça étant mal entendant ». Rien à voir, on l'aura compris, avec les malentendus du type de ceux mis en scène par Beckett dans *Fin de partie* : « – Coïte ! Coite tu veux dire. A moins qu'elle ne se tienne coite. / – Ah ! On dit coite ? On ne dit pas coïte / – Mais voyons ! Si elle se tenait coïte nous serions baisés » (Minuit, 1975, p. 51). Ou de ceux du Feydeau de *Mais n'te promène donc pas toute nue !*, celui qui écrit :

***– Ah ! ben ! il a du culot ! […] Cet homme qui a dit de toi… ping pong ! – Comment dis-tu ça ? – Ping pong ! – « Ping pong » ! – « Pis que pendre » !… pas « ping pong » ! – On ne dit pas ping pong ? – On ne dit pas ping pong. – J'ai toujours entendu dire ping pong. – Tu as toujours mal entendu. – Ah ! bien, c'est donc ça que je ne comprenais pas l'expression .***[59]

Chez Novarina, donc, le malentendu ne donnera pas vraiment lieu à une plaisante scène de comédie mais pourra bel et bien déboucher sur un dépeçage pur et simple.

A la page 104 de *Devant la parole*, il sera question, non d'un malentendu, mais d'un mal-lu (à moins qu'il ne s'agisse d'un mot d'enfant/exégète signifiant au monde que la souffrance du Christ est aussi la nôtre) : « Sur cette croix, enfant, je ne lisais pas "inri", je lisais ici. ». Dans *Le Jardin de reconnaissance*, l'ici(/inri) semble encore lié à une forme de souffrance et à un refus d'être vu par autrui et in fine d'être là, ici et maintenant : « Pourquoi me regardez-vous dans le *ici* ? » (p. 23), l'importance accordée au mot étant accentuée par la mise en italiques.

Autre opposition forte : entre l'intention et l'intensité, distinction primordiale voire fondatrice, novariniennement parlant (il s'en explique dans la *Lettre aux acteurs*) : il s'agit pour un acteur (et pour un spectateur) de choisir son camp. Le rapprochement suggéré ne

[59] ***Georges Feydeau, Mais n'te promène donc pas toute nue, Collection Maxi-Livres « Classiques français », Booking International, Paris, 1998, p. 124.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

concerne donc pas qu'une simple homophonie : l'idée implicite, c'est qu'il ne faut surtout pas confondre ces deux termes : être dans l'intention, c'est jouer comme dans une mauvaise série télévisée mais choisir d'aller vers une certaine intensité, c'est se réclamer d'Artaud, de Gatti ou de Valère Novarina.

On peut encore, en ajoutant juste une lettre, dire exactement le contraire de l'expression dont on s'inspire manifestement ; ainsi, dans *Falstafe* (p. 580) : « J'ai une réputation à ternir ». Utilisé dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 85), le verbe « réflanchisser », si l'on songe à la substance d'un flan, n'augure pas, semble-t-il, d'une très grande vigueur intellectuelle au niveau de la réflexion (réflansion ?) dont on est capable. Enfin, dans « Petit débat avec *La Lutte des morts* »[60] Marion Chénetier (qui, dans la même note, parle aussi de l'» océan verbier » novarinien) note qu'un refrain, « Androgènes, oestrogés » sera décliné sur différentes voyelles : « androgines, oeustrogués », etc.

L'effet n'est cependant pas toujours sensible à l'oreille mais peut cependant se comprendre étant donné le contexte : « J'ai l'énormité des pantalalons du bas qui blesse » (D.V., p. 223). Ici en effet, c'est l'expression « avoir le bât qui blesse » que Novarina a, semble-t-il, transformée – notons qu'il a fallu aussi enlever l'accent circonflexe (dans « âmeçons », il a fallu en ajouter un et enlever un « h »). Pour les « œuds pondus » (D.V., p. 57) et les « ut muets » (D.V., p. 221), il est fort difficile de proposer des interprétations.

Bref, quand il est dit, dans *La Chair de l'homme* que « le plus petit des mots est le levier de tout », on a envie de remplacer « le plus petit des mots » par la plus petite des lettres voire le plus petit des accents circonflexes tant est grand l'effet de saisissement qui est le nôtre – mais peut-être n'est-ce là qu'une vision purement subjective et une projection tout à fait personnelle (de même, *dixit* Novarina, « un mot déplacé, une syllabe retouchée, éclairent l'ensemble tout autrement »).

## 2.5. L'Orifice rouge

Il arrive aussi que le procédé ne soit pas vraiment utilisé mais juste suggéré comme dans *Je suis*, à la page 30 : « Je vois les gens autour aller bon train, mais c'est le signe que les gens vont en vain ». Ici, l'effet est le même : « aller bon train » et « aller en vain » sont mis au même niveau, ce qui semble assimiler les gens à d'absurdes Shadoks qui pomperaient de belle façon, et même avec entrain, sans se poser la question du vide de leur existence – cette interprétation semble validable par la présence, dans la même page, de la phrase « Chaque humain porte sa tête pour rien ».

Plus loin dans la même œuvre, le procédé sera repris : « Par quoi s'exprime le corps ? Le corps s'exprime par la mort ». (p. 48). Mais continuons avec *Je suis* où l'on constate à nouveau que, quand il y a du chien, le rien n'est pas loin, ce qui pourrait presque revenir à poser novariniennement « Là où il y a de l'animal et de la vie, il y a de la mort et de l'entropie » : « Alors je répétai à mon corps de faire le chien et il se tut ». (p. 165). Ajoutons que l'«entropie » pourra aussi s'appliquer à l'» anthropie » : c'est un renversement toujours possible. *A contrario* mais toujours dans *Je suis* (p. 133), si « » manger » est rapproché de « changer », c'est révélateur d'un désir, d'un faim de changement par « mangerie » : « Lorsque nous mangeons, c'est signe que nous avons faim de changer les choses » ou « Lorsque nous mangeons c'est pour changer les choses en nous » ; bref, c'est du « nourrir » que l'on oppose au « mourir ».

Pour finir avec *Je suis*, citons aussi le rapprochement possible moi/mois de la page p. 109 et surtout pierre/prière (cf. p. 61) ou encore « » aller nulle patte » (p. 124), « ainsi

[60] Marion Chénetier, « Petit débat avec *La Lutte des morts* », *Europe*, op. cit., p. 137.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

de fuite » (p. 58) et « sinérurgie » (p. 108). Le festival continue dans *Vous qui habitez le temps* avec l'étrange métier de « narcutier » (p. 68) et « faux lapsus » (p. 77) qu'on pourrait éventuellement rapprocher de collapsus – et précédé de décédé dans « père précédé ». Par suppression-adjonction d'un mot, des expressions françaises seront encore modifiées ; ainsi, « l'opération à cœur ouvert » devient « une « opération à ciel ouvert » (p. 34), « buvez cul-sec », « vivez cul-sec » et « sans toit ni loi », « sans toi ni moi ». Pour parler du strict contraire d'un « grand beau temps », on dira « Il fait grand moche » (p. 15). Avec l'ajout d'un « l », le mot « science » devient « silence » – et les « bâtons de science » semblent alors se transformer en « bâtons de silence » (pp. 36-37). Enfin des mots se ressemblant seront mis en présence : « dâte de veille vieillie d'un pont » (V.Q., p. 29), « Le temps dehors était stable et demeurait dans du sable » (V.Q., p. 30). On apprendra encore dans cette pièce qu'on peut échouer à ses examens à cause d'une suppression-adjonction en forme de lapsus fatal et absolument non-rattrapable, même en deuxième session :

***Le cursus fut parfait, sauf au finale d'examen d'art où professeur Rémy Laplace m'interroge par inadvertance sur une huile d'Osbert : « La femme à l'ananas » ; laquelle de mes langues fourchant, je lus « La femme à l'ananus ».***

Ce n'est certes pas toujours le cas mais il y a parfois un sens à la figure ; ainsi, dans la phrase qui suit, si « Cendre » devient « Sambre », ce n'est sans doute pas par hasard : « j'allais voir Jean Cendre, que je surnommais Jean-Sambre-et-Meuse car il fifrait toujours cet air en mi ! » mais ce n'est pas le cas dans la paupire et les harbes du *Jardin de reconnaissance* (*idem* pour « i non plus »).

Autre cas, puisé dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 41) : le verbe « réévaluer » qui se voit retravaillé dans « Ravalons l'homme pour ce qu'il est ». A la page 47, un « quoi » devient un « poids » qui devient un « moi » pour redevenir un « quoi » –mais cela relève plus d'un glissement métonymique avec retour à la case-départ que d'une suppression-adjonction pure et simple. Ici, quand on jette quelque chose (« du mourir », par exemple), on ne le jette ni au loin ni au chien mais « au rien » (p. 30). Enfin, dans « Tais-toi » (p. 79), c'est peut-être « T'es toi » qu'il faut entendre.

Notons encore, cette fois dans *L'Origine rouge*, que des forces alliées y deviennent des « forces ailées » (p. 41), que « n'y voir que du feu » devient « n'y voir que du bois » (p. 109) et que l'assez pagnolesque « O bonne mère ! » devient « O bonne mire ! ». De même, l'» émoi » se change en « effroi » (p. 105) et un « air pincé » devient « percé » (146). Quant à « Dieu », le mot sera rapproché de « lieu » à deux reprises : à la page 94 (« Louange à Dieu et gloire au lieu ») et à la page 106 : « Vidange et louange au Dieu créateur […] Louange au Deux, aux Lieux, au Chien Borgne », rapprochement à rapprocher (si l'on peut dire) de la confusion instaurée entre « inri » et « ici ». Autres rapprochements : entre « bien » et « rien » dans « Menée à bien et à rien » (p. 32) et entre « tort », « dehors » et « mort » (p. 90)

A la page 145, « U BUNHUM NIHIL » (le « Bonhomme Nihil » s'étant donc transformé) se mettra absurdement à chanter « Un jûr tû verrû, / Le crûque-mûrt t'emporterû / U plutût tu l'verru plus : / Car tu s'rabbu défunctuu ». Quant au « u » final d'«urluberlu », il sera remplacé par le suffixe « istes », les « Urluburlistes » étant sans doute des farfelus et/ou des illuminés (O.R. ; p. 26). Quant à l'entame en « Un jûr tu verru », elle pourra rappeler le vers d'une chanson de Mouloudji (« Un jour, tu verras », etc.). Concernant le titre, on ne réalise peut-être pas assez la parenté entre les mots Origine et Orifice : l'Orifice rouge, s'il évoque un peu la plaie de Jean des Trous (et le scepticisme de Thomas), s'expliquerait par la perforation déchirante que fut l'apparition de cette Parole qui transperça Adam comme une épée sanglante – et ce serait donc pour cela que, depuis, on parle d'Origine rouge, périphrase possible pour parole.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

## 2.6. L'ombre des « forces ailées »

Ici donc, rien n'est sûr : c'est une figure qui a à voir avec le danger. Très vite, l'«émoi », comme on l'a vu, peut se changer en « effroi ». De même, dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 95), on passe de « stagnée » à « saigné » et le Bonhomme de terre signale à la Femme séminale (p. 40) : « A l'envers de ton visage je vois tes paupires devenir najires, tes cils s'ouvrir inverses et tes sourcils pousser moustaches » , transformation qui a quelque chose de jekilliennement monstrueux.

Pleine de possibilités poétiques que l'auteur (en bon cancre Logique ?) s'emploie à explorer, la suppression-adjonction lui permettra de revisiter la conjugaison : « Je ne dirai plus le futur mais le furur, je ne dirai plus passé mais dépassé […] ; je ne dirai plus moi mais mort » – moi/mort, passé/dépassé et avanir(/avanie, avarie) ou furur /fureur : il semblerait qu'on soit en présence d'une conception plutôt sombre du temps.

La Bible aussi sera concernée par le jeu de mots (« font » devenant « sont », « aimer » devenant « hommer » et « toi-même » devenant « ta pomme ») : « Seigneur, pardonnez leur : ils ne savent pas ce qu'ils sont […] Hommons-nous les uns les autres » (O. R., p. 97) ou « Homme ton prochain comme ta pomme » (O.R., p. 97). Là, le message a l'air positif mais ce n'est pas le cas à la page 159 où l'Evangéliste maudit Dunkerque pour avoir « mis un mot à la place d'un autre » : c'est que la suppression-adjonction peut s'avérer très dangereuse ; de même, à cause d'un mot dit pour un autre, « douze bombardiers décollent » dans *Lumières du corps*.

Par ces évocations, Novarina va beaucoup plus loin que Camus estimant qu'une mauvaise maîtrise de la langue ajoutait au malheur du monde ; ici, le mot est une bombe atomique susceptible de le détruire. Au fait : que contiennent vraiment les douze bombardiers ? Le drame d'Hiroshima n'est-il pas susceptible de se reproduire à cause de simples mots d'ordre donnés sans réflexion véritable? En fait, les mots dits pour d'autres auxquels Novarina fait allusion proviennent et procèdent d'une erreur plus ancienne (qui a à voir avec l'échec de Babel), d'une malentendu initial. *A contrario*, l'on ne sache pas que *peace* et *love* aient été un frein très efficace à la Guerre du Vietnam (de même, le Yellow submarine n'était pas un bombardier) ; bref, il est rare que le mot dit pour un autre quand il s'agit de dire *peace* au lieu de *war* ait une action performative concrète. Les mots dont Novarina nous parle sont donc peut-être des mots techniques et technocratiques devenant dangereux à force de ne plus vouloir rien dire et de ne plus tenir compte de l'humain. Qu'opposer à ces mots ? Les œuvres de Gatti et de Novarina constituent peut-être un début de réponse, voire une piste à explorer et un exemple à suivre.

Au début de *L'Opérette imaginaire* (p. 13), les mots « soupière » et « poussière » sont, dans une certaine mesure associés et mis au même niveau, ceci dans le cadre d'une chanson tout à la fois drôle et terrible qui peut s'écouter comme un rappel (cf. lumière « éteindée », etc.) de l'avenir de l'homme et des objets qui l'entourent. De même, la *Tête d'or* de Claudel cachait peut-être une Tête d'os (sous la couronne : un crâne) et il serait très étonnant que cet auteur illustre n'ait pas pensé à la possibilité d'une telle suppression-adjonction. Thème majeur de la pièce, le détrônement concernait donc peut-être aussi, potentiellement, le passage de l'or (celui de la couronne) en os (l'os renvoyant métonymiquement au corps mortel d'un roi), la transmutation de l'os (soufre, poussière) en or étant *a contrario* le but avoué de l'ancienne alchimie. L'ambiguïté claudélienne entre les mots tête et crâne et or /os se retrouve dans *La Scène* (p. 60) avec « Aie à meo, aie à mes os », « mes os » correspondant à l' « avanir » de « méo », c'est à dire de moi : c'est un jeu (si l'on veut) à rapprocher de la parenté corps / mort.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

## 2.7. Coquin de mort !

Continuons avec *L'Opérette imaginaire* où, sans aucune raison, « bonhommes » devient « bonhîmes » (p. 144) et « à grand renfort de » devient « à grand effort de » (p.86). Autre exemple : « manqué » est mis en présence de « mangé » (p.11) et « [la] conversation prend un tour vertébral » (p. 77) ; enfin on se jette « par la finestre » (p. 56), mais pas forcément dans le but de mourir (on pourra en effet aspirer à « rebondir dans la joie »). A la page 148, Benoît « [bafouille] » et cela donne « Jusqu'à plus foif » (p. 148) tandis que « Mets-y du tien » devient « Mets-y du mien » à la page 23, « Mets-y du chien » et « Mets-y du rien ». Quant à « j'y mords », l'expression côtoie à la page 11 les mots « corps », « mort » (deux fois), « seuil » et « poussière » (deux fois) et il nous est donc presque impossible de ne pas entendre que si le corps qui gît mort nous dit « j'y mords », il se réfère à la poussière - le mort s'en plaint d'ailleurs : « Mordre poussière, ça m'exaspère / C'est pas un déjeuner ». Et si le Mortel chantant la « Chanson du mort qui pousse chanson, chanson d'poussière » prétend « [y mordre] pour de vrai », c'est qu'il en « croque aussi », mort et poussière l'attendant au tournant.

Enfin, on pourra également confondre deux termes qui ne devraient surtout pas être confondus : « Vous même vous aviez dit « répit » et j'ai pris ça pour du dépit » (p. 82). Ici donc, quand on prend un « quid » pour un « quod » le résultat est souvent catastrophique, désastreux (dépeçage, échec aux examens, etc.). Aux pages 22 -23, un possible glissement métonymique semble faire que « mien » devient « rien » puis « bien » puis « mien ». Bref, tout bouge et rien n'est acquis. La suppression-adjonction novarinienne présente souvent un caractère funèbre : « Coquin de sort, quel triste mort ! / Y fait une bien sale figure / Coquin de mort, tu as bien tort / Tu peux plus manger d'confiture » (O.I., p. 41). Ici, l'expression « Coquin de sort ! » devient « Coquin de mort ! » mais, en poussant un peu et la rime aidant, on pourrait aussi penser que la figure devient de la confiture.

Dans *La Scène*, une médiathèque devient une « pédiathèque » (p. 97) et un trou devient un « tronc » (p. 58), ce qui revient à dire que le vide d'un trou est souvent provisoire, ne faisant qu'attendre d'être comblé. De même, hypothésons (pour verber comme l'auteur) que la Genèse puisse novariniennement se résumer ainsi : du néant émergea le temps, le vide se fit plein et le rien se fit pain ; bref, avec cette figure, le retournement est toujours possible et l'humour noir, très vite, en une folle « volte-vrille » (O.R., p. 109), pourra finalement céder sa place à l'expression d'une certaine joie de vivre et d'une certaine plénitude. Dans la proposition contradictoire « Perpétuons-perpétrons » (O.I., p. 25), cette dualité est encore présente : elle symbolise l'équilibre voulu par Novarina : lorsque la mort, l'entropie et l'humour noir sembleront l'emporter, c'est alors qu'auront lieu un spectaculaire retournement et une joyeuse renaissance (comme à la fin de *Je suis* où Lazare se relève pour nous signifier que « [la] mort n'est pas vraie »).

De même (*in* O.I., p. 64), quand les « vieux cieux » abritant un « dieu vieux » se subdivisent en deux fois deux, l'espace se déplie et on voit clairement que la lumière nuit et que la nuit lumière, que la nuit brille, soleille, solaire et allume des feux (pour continuer le jeu) dans les yeux du je sans lieu ni Dieu : vient en effet le moment novarinien où même la réversité n'existe plus – ou plutôt cela existe en même temps et toujours : c'est exactement la même chose (cela fait plus que se confondre : c'est.). Les clivage lumière/nuit ou nuit/lumière n'ont dès lors plus de pertinence – *idem* pour vie/mort et mort/vie : cela, les égyptiens l'avaient compris et Novarina ne cesse de le répéter, ceci dans le cadre d'un combat personnel mené depuis toujours.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

# 3. Figure magique

## 3.1. L'approche classique et l'apport novarinien

Comme on l'aura compris, ce procédé quasi-magique (cf. La Belle / La Bête, carotte / carrosse) qui semblait plutôt préposé à l'humour – et qui fait, par exemple, qu'Ulysse devient Alice, qu'une truie devient Troie, un gaulliste devient gauchiste, qu'avec Odile (cf. Queneau), cela devient peut-être plus qu'une simple idylle (tout en sachant que *love* peut très vite se transformer en *leave*, aimer en rimer et effusions en infusions), que l'art de la fugue devient celui de la figue, qui peut assimiler à des cousins très proches le mitron, le litron et le citron, qu'on peut se retrouver subitement sur la Planète des Cintres, se mettre à parler en putois, à écouter du Johnny alité et être mené en gâteau, que des pupilles se métamorphosent en papilles et les moustiques en mystiques (voire un corse en morse, une madone en matrone, le soleil en Solex et les verrous en mérous)– , ce procédé donc, qui fait que, dans sa *Lettre*[61] Merlin (Claude), rendu fou lui-aussi, contaminé pareillement, parlera d'un *lector in t(f)abula* (ce qui suggère aussi la possibilité d'un renversement de table en fable), ce procédé qui empêche l'héroïne du *Conte d'hiver* de Rohmer, confondant Courbevoie et Levallois et s'en accusant – « Je suis conne à lier » (autre cas de lapsus) – de retrouver l'amour de sa vie, ce procédé enfin qu'Umberto Eco évoque, lui, à travers l'idée de fatale coquille (cf. appropincavit / appropincabit) et de lettre qui tue, il se trouve que Valère Novarina l'utilise également, mais sans forcément chercher (laissant peut-être cela aux « âmes usées ») à nous amuser d'une façon superficielle ; en fait, on dirait même plutôt qu'il essaie de brouiller nos repères habituels d'amateurs de figures en nous proposant notamment des suppressions-adjonctions d'un genre complètement nouveau, souvent intéressantes sur le plan de l'esthétique comique et de l'incongruité formelle, mais ne faisant référence à rien de vraiment précis et ne cherchant pas spécialement à nous signifier quoi que ce soit avec tel ou tel message qui serait plus ou moins crypté.

Ici, on aura donc essayé d'illustrer de façon sans doute trop personnelle l'idée que Novarina nous paraît de ces auteurs stimulants qui, comme Joyce, Céline, Queneau ou Verheggen, peuvent donner l'envie de créer à son tour : c'est qu'en le lisant , on ne peut pas vraiment, nous semble-t-il, se contenter pas de rire, d'être troublé, interloqué (agacé voire) ou d'apprécier en consommateur blasé tel ou tel jeu de mots (voulu ou non) : il nous faut créer, travailler du « chapeau mental » et accompagner à sa manière et selon ses possibilités le fantastique Carnaval Verbal qui nous est proposé là – ou bien aller ailleurs, passer notre chemin et partir sur d'autres pistes.

Après l'avoir lu, il peut arriver (et c'est en cela que consiste l'expérience toute personnelle que nous souhaiterions brièvement évoquer) que le désir (pour user d'une expression argotique) d'en croquer nous saisisse littéralement, nous submerge même et que nous soyons beaucoup plus réceptifs qu'avant, plus accueillant à/pour tous les éventuels jeux de mots (apocope, contre-pet, néologisme, suppression-adjonction, etc.) qui, parfois, nous traversent l'esprit. Quoi qu'il en soit de cette stimulation de nos zones de Broca, une précision formelle et très importante quant à la méthode (?) utilisée par l'auteur est à apporter, que nous nous sommes jusqu'à présent contentés d'évoquer comme en passant.

## 3.2. Epenthèses, prosthèses et aphérèses

### 3.2.1. Autruie/Tuyaude et féhamme/séhonnerie

[61] Claude Merlin, « Lettre à Novarina dans son Alpe », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 250.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Comme on l'a vu dans bon nombre d'exemples évoqués tout au long de cette partie et si l'on se souvient des « sommes gastronomiques » de Coluche ou si l'on considère le sort que Boris Vian fit pataphysiquement subir à « coquille » (voir les « Lettres au Collège » réunies dans *Je voudrais pas crever*), on comprend bien que le seul retrait d'une lettre (qui peut également faire d'une loupe un loup, du limon un lion, d'un talon un taon, d'un foie une oie, d'une pile une pie ou d'un cours un ours), et non son remplacement (même si l'on peut considérer que l'adjonction concerne alors du vide), peut suffire et contribuer à donner une impression de vertige et de dérèglement (de tous les sens ? des zones de Broca ? de la seule à cédille ?).

Comme chez Dubillard inventant la notion de « diablogue » ou chez Queneau inventant l'expression « joindre l'outil à l'agréable » (cas particulier où une lettre est enlevée et une autre ajoutée), l'épenthèse pourra donc, éventuellement permettre l'effet de surprise – et que des mûres aient des oreilles ou que d'un œuf surgisse un bœuf, d'une lèvre un lièvre, etc., etc.). Cette dimension se retrouve chez Novarina qui féminise autrui en « Autruie » (D.V., p. 214) et divinise un deux qui devient un « Dieu » (D.V., p. 87).

C'est peut-être dans *La Lutte des morts* que ce cas se rencontre le plus souvent, la lettre ajoutée pouvant être le « é » comme dans « féhamme », « perchéoir » et « séonnerie » à la page 389. On pourra aussi ajouter plusieurs lettres comme dans les « gensses » (p. 390) ou « envoléoleront » (p. 419). Dans la « léconomie » (p. 480), on est peut-être plus proche d'un cas d'agglutination. Dans « lucermie » (L.M., p. 492), on part sans doute de « leucémie » mais on permute les lettres et on ajoute un « r ».

Dans *Le Drame de la vie*, on féminise Tuyau et cela donne Tuyaude (p. 16) ; de même, le mot Injection (D.V., p. 245) semble se tranformer en Interjection à la page 246 – mais c'est plutôt un cas de glissement métonymique. Dans la volonté de « s'enfouir » (D.V., p. 193) plutôt que de « s'enfuir »se résume la conception autruchienne de la fuite (et la politique qui va avec). Fréquent dans *La Lutte des morts*, l'ajout du « é » se retrouve dans « gléacé-et-comique » (T.P., p. 47) et dans « spélendide » (D.A., p. 260) qui évoque aussi un mot-valise (spéléo + splendide), un simple «e » permettant de transformer des coquilles en « coqueilles » (*Le Repas*, p. 41). Autre cas (*in* C.H., p. 274) : l'ajout d'un a dans « aornaient », le verbe évoquant aussi le mot aorte.

### 3.2.2. Ready-made et rhétorique

Le retrait pur et simple est encore un moyen privilégié de brouiller les pistes et de faire perdre ses repères au récepteur : c'est le cas dans « viser les sommes » (D.V., p. 98) où le t de sommets a été ôté, à moins de considérer qu'ici, sommes remplace cimes, ce qui, dans les deux cas, correspond à une façon sans doute plus matérialiste (cf. sommes d'argent) d'envisager la folie des grandeurs.

Par un hasard objectif nous amenant à faire une digression qui n'en est pas une, l'évocation de cette folie des grandeurs nous évoque irrésistiblement le titre d'un film de Gérard Oury et la prestation d'un certain acteur à qui Novarina (cf. *Pour Louis de Funès*, *Demeure fragile*) fait même (effet comique imparable !) tenir des propos métaphysiques qu'on imagine difficilement dans sa bouche étant donnée la filmographie du Gendarme de Saint-Tropez : il y a du *ready-made* là-dessous ; or, on peut estimer que la suppression-adjonction relève également de cette technique : comme un objet, le mot est là, devant nous et il suffit d'un rien (d'un retrait de lettre ou d'un ajout) pour que notre vision (du mot ? du monde ?) change du tout au tout : c'est ainsi que Duchamp procéda pour La Joconde : un seul trait (ou à peu près) suffisait pour faire d'elle une moustachue et modifier par là toute l'histoire de la peinture et de l'art en général. Cela peut aller encore plus loin : ne dit-



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

on pas qu'un simple point d'appui pourrait permettre de soulever le monde ? L'utilisation novarinienne du procédé étudié nous donne une idée de la force de cette ancienne théorie.

De même, nous n'avions peut-être pas tous perçu le message sublime et subliminal et sublimement subliminal contenu dans le jeu follement délirant de Louis De Funès et pourtant, d'un point de vue novarinien, c'était bel et bien un prophète à la voix forte qui s'exprimait devant nous ; il suffisait d'ouvrir les yeux, semble nous signifier l'auteur. Cette hyper-perception de cela qu'on ne voit pas tout de suite mais qu'il s'agit de déceler derrière les mots, les expressions, les lieux communs et des apparences parfois trompeuses peut sans doute se développer à force de lire du Novarina.

### 3.2.3. Pine, puple, pourçage et assourdant.

Dès *La Lutte des morts* et pour en revenir au sujet de cette sous-partie, il y avait des cas de suppression de lettres et/ou de syllabes : « il fait pine à voir le pauvre ! » (p. 425), « le puple s'avance et purte boucan » (p. 527) ou encore « véritalement » (p. 369), « bruit assourdant » (p. 478), etc. Dans le cas de l'expression oxymorique « eau dure » (D.V. ; p. 24), on est peut-être parti du mot « ordure » (le fameux *Sonnet des voyelles* n'est pas loin et « O dure, i bleu » est comme une autre possibilité d'entame, ici suggérée).

Quant à l'» acteu » (L.M., p. 460) et aux « accidés des trains » (L.M., p. 426), il faut plutôt les ranger dans la catégorie des apocopes – *idem* pour la « fin du Mon » (D.V., p. 32), mot qu'on ampute encore pour aboutir juste après à la « fin du on ». On « fera encore plus fort » avec le « i » qui reste de « lui » (voir ci-avant) et le « i » qui reste de « Il » (dans une phrase du *Drame de la vie* disant « Je demande aux hommes de hommer et à Il de dire i »), « i » renvoyant peut-être au « I » de l'anglais et donc au « je » du français. De même, « u » vient sans doute de « ut », la note évoquant l'idéé d'un début (le début en « ut » étant aussi celui du mot «utopie »). Sur le « ut », qui « s'est glissé à la place du nombre fétiche, le « huit », dans le chiffre « huit vinjimerde quelque vingt-ut », Etienne Rabaté note, lui, dans « Le nombre vain de Valère Novarina »[62] – titre comportant déjà un jeu de mots (cf. « 20 »/» vain ») du type de ceux étudiés ici – note donc que leur proximité phonétique (cf. « ut »/ « huit ») crée une « continuité » : « le nombre du nombre, c'est le son. Celui-ci figure un état originel du langage, une utopie du langage » ; sur l'analogie « huit » / « nuit » (le « h » ne s'entendant pas vraiment), on aura d'autres réflexions de la part de Novarina qui remarque aussi l'analogie « nacht » / « acht », « noche » / « ocho », « night » / « eight » (S., pp. 68-69).

Dans *L'Opérette imaginaire* (p. 118) et si l'on considère que le « h » ne s'entend pas, on aura, à l'oreille donc, un cas d'épenthèse humoristique avec « Lorsque je vois mam z'elle Lucie / Je m'é-honne de sa h-antaisi-e ». Dans *L'Acte inconnu* (p. 68), on ne se contente d'enlever une lettre à « pourcentage » puisqu'il devient « pourçage » (le mot, alors, évoquant des pourceaux qui seraient sages). Dans le cas du mot « orille » – véritable mot-fétiche de Novarina (avec « ut », « ouiceps », « bouif », « viande/vianderie », « trou comique », « itoine et isitoine ») –, on ne sait finalement plus si c'est le « e » de « oreille » qui a été ôté ou le « g » de « gorille » : cette confusion est sans doute voulue. Le mot « orille » semble accorder aux oreilles une sorte d'autonomie. On pense à des oreilles sauvages vivant dans la jungle, etc.

Sur ce modèle, on pourrait pour finir et si l'on n'avait pas peur du ridicule proposer à notre tour des jeux de mots d'inspiration novarinienne ; citons tout de même Pour vivre heureux vivons mâchés, On entre ici comme dans Jean Moulin et Attention à l'ouverture des mortes, qui s'inspirent un peu de l'humour noir dont sait faire preuve l'auteur. Mais

[62] Etienne Rabaté, « Le nombre vain de Valère Novarina », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 48.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

essayons donc plutôt de poursuivre notre safari rhétorique en empruntant de nouvelles pistes de recherche…

# V. Un jeu avec (et contre) la langue française

## 1. Expressions transformées

### 1.1. Un mot pour un autre

#### 1.1.1. Une technique ambiguë

En fait, nous n'en avons pas fini avec la suppression adjonction car, comme on en a déjà évoqué la possibilité, elle peut aussi concerner certaines expressions qui ressortent de l'opération quelque peu (?) modifiées ; on change donc un mot (parfois, c'est une lettre) et cela donne à l'expression initiale un sens légèrement (?), et souvent comiquement, différent.

Pêle-mêle et par exemple, on aura donc des expressions qu'on pourrait dire novariniennement retravaillées comme « mettre vieux », « la tasse est pleine », « coiffé d'une pierre blanche », « porté dans ses fesses » ou encore » ne me restent que mes yeux pour loucher » (D.V., p.82), « aller de U à Dia » (C.H., p. 95), « Sauve-qui-pond » (D.V., p. 84), « Mi-figue mi-scorpion » (p. 151), « découper les phrases en 8 » (J.S., p. 89), « jusqu'à point d'homme (O.R., p. 165), « m'démettre un pied d'vant l'autre » (J.S., p. 198), « Je persiste et double » (O.R., p. 88), « J'ai trépassé l'age de jouer » (V. Q., p. 75), « des histoires à suivre debout » (J.S., p. 56), « à toute pendule » (O.R., p. 156), « allant-ballant » (J.S., p. 56) et « reterrer et réerrer ma vie de garçon » (V.Q., p. 59).

Le jeu en question commence dès *L'Atelier volant* : le « dindon de la farce » se métamorphose en chat (p. 20), « quelque lieu » (p. 117) semble préféré à « quelque part » et « tasse » à « coupe » dans « la tasse est pleine » (p. 128) ; on ne « vole plus dans les plumes » mais on souffle dedans (p. 112) ; « obéir au doigt et à l'œil » devient « obéir à la voix et au geste » (p. 10) ; « avoir du mal à joindre les deux bouts » est raccourci en « avoir deux bouts à joindre » (p. 77), et se retrouve dans « tirer par les deux bouts » (p. 45) ; se voir « couper l'herbe sous le pied » se change poétiquement en « Vous me coupez les ailes sous le pied » (p. 152) et ce n'est pas dans le coltar mais bel et bien « dans le chou » que l'on « [n'y voit] que pouic » (p. 152) – « aller droit dans le chou » (pour « aller droit dans le mur ») étant une autre variante possible à partir de « chou ».

De manière peut-être moins évidente, "péter plus haut que son cul" se retrouve un peu dans « grimper plus haut que sa croupe » à la page 146 dans une prière « Bernard, Bernard, suis ton cordeau, grimpe pas plus haut que ta croupe, ramène tes désirs à la coque » qui rappelle le plus concis « Reste dans ta nature, Bob ! » – *idem* pour la mention fugace d'une trace de « vin sur la manche » qui évoque un peu le pain sur la planche.

Pour commenter un peu ce mini-bilan provisoire en ce que ne concernant que *L'Atelier volant*, constatons que toutes ces expressions transformées appartiennent à un registre essentiellement populaire : quoi de plus normal étant donné le sujet de la pièce ? Si le français s'y trouve constamment modifié, c'est bien sûr par refus d'une langue qui serait figée et formatée mais peut-être aussi à cause d'une certaine confusion dans les esprits, confusion savamment entretenue par l'oppresseur Boucot : faut-il se mettre aux mots en



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« ing » ou continuer à croire dans l'avenir de la Seule à cédille ? Nous appartient-elle encore ? Est-il vraiment rentable de la connaître ? Maîtriser parfaitement le boucoting et le parling/parlebing propre à une entreprise qui serait boucotiquement mondialisée ne serait-il pas préférable ?

Dépréciée par ses utilisateurs mêmes, il y a donc comme du flou artistique et de l'imprécision dans l'utilisation des expressions et des proverbes de la langue française : on pourra en rire mais ce n'est peut-être pas si drôle ; il y a comme une perte, une déperdition : on ne sait plus vraiment ce qu'on dit, on ne sait plus ce que parler veut dire, on perd le langage (et l'esprit qui va avec, les valeurs, le sens, l'histoire, le passé, les repères, les structures, les traditions) : tel est un des autres effets, plus pervers, plus ambigu, de la technique littéraire de la suppression-adjonction telle qu'utilisée par Valère Novarina.

### 1.1.2. La soute à Dagon

Dans *Le Babil des classes dangereuses*, pièce très proche de *L'Atelier volant*, on retrouvera tout naturellement le chou (qu'on peut éventuellement assimiler à un « plat de pauvre ») dans « faire chou-bœuf » qui remplace humoristiquement « faire chou-blanc » (p. 257) ; « dans » remplace curieusement « sous » dans « cette bagatelle ne se trouve pas dans le sabot d'un cheval » (p. 211 ; « pile » remplace improprement « mille » dans « Plein dans l'pile » (p. 309) ; « galices » remplace mystérieusement « malices » dans « sac à galices » (p. 258) ; « tronc » remplace poliment « con » dans « peintres à la tronc » (p. 303) ; « fille », enfin, remplace trivialement « chienne » dans « chien de ma fille » (p. 172). La Bible sera indirectement concernée par la supression-adjonction puisque le nom de l'un des dieux en bois qu'elle mentionne remplacera éruditement le vocable « charbon » dans « soute à Dagon » (p. 249).

En passant à *La Lutte des morts*, nous serons tout à coup beaucoup moins sûr de nous devant des expressions comme « se taire le serrure et la sperme » (p. 338) qu'il faudrait peut-être rapprocher de « faire ceinture et silence » (p. 338) à la façon d'un qui aurait prononcé ses vœux (chasteté, etc) ou « Tu causes les francs comme pas un » (p. 519) qui se situe entre « Tu as vraiment le sens des affaires » ou « Tu parle admirablement le français » (ce qui ne revient pas forcément au même). Pour dire autrement « courir à toute vitesse », on connaissait déjà « prendre les jambes à son cou » (et le « faire feu des deux fuseaux » de Brassens) mais voici que V.N. semble proposer « jamber à toute vase » (cf. « Col et Loubon jambent à toute vase » ; p. 412).

De manière plus certaine, la veine sera rabelaisienne dans « l'avoir dans l'fût » (L.M. ; p. 355) qui signale qu'on est la victime énervée d'une « vilaine fourbacité » et « Ronge mon jonc » (L.M. ; p. 432) qui pourrait se traduire dans un langage que rigoureusement l'université nous défendrait d'utiliser ici. Dans « j'ai mal au bû » du *Discours aux animaux* (p. 305), la veine est peut-être encore rabelaisienne. Toujours dans *Le Discours aux animaux,* la pierre tombale deviendra « frontale » (p. 303) et le « néant » sera rapproché de « béant » dans « béant et néant » (p. 177) comme « tué » de « hué » dans « tué et hué » (p. 88). Enfin, « criblé de dettes » devient « criblé d'erreurs » (p. 251).

Le procédé est à éventuellement rapprocher de l'à-peu-près, dont on a deux exemples significatifs dans *Le Théâtre des paroles :* « un tas d'brêchibrêcho » (D.D.L.F., p. 35) qui semble un retravail de « prêchi-prêcha » et « l'apsus à mil sens » (D.D.L.F., p. 36) qui évoque vaguement la célèbre « valse à mille temps ».

Dans *Le Drame de la vie*, la suppression-adjonction n'a pas dit son dernier mot ; elle sera notamment mise à contribution dans « ne me reste que mes yeux pour loucher » (p.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

82) qui donne l'impression de renforcer le sens de l'expression initiale (le malheur étant comme accentué par le strabisme en question), dans « descendre à toute valse » (p. 93) qui fait presque écho au « jamber à toute vase » cité plus haut mais aussi dans « ronger son plein » (p. 145) qui ressemble à « Ronge mon jonc » et à « ronger son frein ». Dans « droit comme un os » (p. 132), on est peut-être renseigné sur les origines et la nature profonde du « i » – car de « i » à trépas, il n'y a qu'un pas comme de « u » à dia et de «ut » à « Dieu ».

Un désespoir (lié à l'endroit où l'on habite ? A son propre corps ?) semble s'exprimer comiquement dans « je veux vider mes lieux » (p. 86), manière inattendue de dire le désir d'évasion. « Avoir les accordéaux dans les seaux » (p. 226) équivaut peut-être à « avoir le moral à zéro » et « boire jusqu'à la glas » (p. 161), à « boire la coupe jusqu'à la lie ». Cette noirceur - qui se retrouve un peu dans « ne dis pas donner le jour mais donner la nuit » (p. 42)- n'exclut jamais le comique car ici tous les registres se côtoient ; c'est ainsi qu'on pourra tomber sur une expression incongrue comme « [ramener] deux fesses à la raison » (p. 95) qui évoque vaguement « ramener quelqu'un à la raison » et « ramener sa fraise à la maison » et qui, comme « n'en faire qu'à sa soif » (p. 86), mélange l'organique (la soif, les fesses) à l'intellect (la tête, la raison). Autres cas à signaler dans *Le Drame de la vie* : le « Mont Grand » (p. 234) qui rappelle un peu « Mont Blanc » (ou l'affectueux « Mon grand ») et les « us et les oreillets » (p. 243), « coutumes » sautant. A la page 144, on aura l'entame parodique d'une fable inédite : « Deux lézards ayant été […]».

La méprise la plus terrible et la plus drôle causée par une suppression-adjonction sera peut-être la suivante : « Un journaliste annonçant la sortie du Conseil des Ministres, fourcha et annonça par erreur la sortie du cercueil » (D.V., p. 228) ; la conséquence ne se fera pas attendre : « Les ministres se ruèrent aussitôt sur lui et lui coupèrent la tête ». De même (*idem* pour « dépêchez » / » dépecer»), « s'exécuter » (pour faire/entreprendre quelque chose, une action) pourra être pris au pied de la lettre : c'est le cas de l'Homme de Un, qui n'arrivant pas à « [s'habituer] à vivre dans un corps » (D.V., p. 256), passe de la « vie à la trèpe » en s'exécutant en effet.

*A contrario*, on sait que le faux pas est à l'origine de certains gâteaux et c'est peut-être pourquoi « le boulanger Robet fut acquitté » (D.V., p. 248) ; bref, un peu comme pour une crème renversée, erreur et renversement peuvent aussi avoir des conséquences positives et la catastophe n'est pas toujours au rendez vous ni le pire, toujours sûr (pour citer Claudel): tout peut toujours se renverser, dans un sens comme dans un autre.

### 1.1.3. Pourir de rire

Dans les pièces qui suivent *Le Drame de la vie*, on aura beaucoup d'autres suppressions-adjonctions ayant à voir avec un certain humour noir mais cela ne concerne certainement pas toutes les expressions ainsi obtenues : ainsi, « s'en lécher les babines » devient « s'en frotter les lippes » (O.I., p. 61), le « garçon d'étage » devient le « garçon d'époque » (V.Q., p. 36), le « petit polisson » devient « mon p'tit Polyphon » (O.I., p. 83) et enfin la « zone de non-lieu » devient la « zone de non-dit » (transformation typiquement novarinienne).

Pourtant donc, l'humour noir reste omniprésent ; dans *Je suis* par exemple, on ne parlera pas, comme le « fou chantant », de la « mer qu'on voit danser » ni de ses « reflets changeants » mais plutôt de la « surface de la mort » (p. 110). On aura aussi une sorte de réponse et de pendant au « cri était presque parfait » d'Alain Bashung avec « Le crime n'a pas encore été poussé » de la page 173. Quant à la vanité/vacuité des « choses de ce monde », l'idée se retrouve peut-être un peu dans le retravail de l'expression « Les jeux sont faits » qui devient « Les jeux sont creux » à la page 34 de *Je suis*.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dans *Vous qui habitez le temps*, il fera tout aussi sombre : « le tard se fit » (p. 88), « je voyais tout d'un vilain jour » (p. 80), expression dans laquelle « vilain jour » remplace peut-être « mauvais œil » ou « sale œil ». On ne parlera pas d'un jour sans pain ni fin à cause de la faim mais d'une « nuit sans pain » (p. 85). Enfin, à l'«avenue du temps qui piaille », on attendra son heure (p. 28) et les « lieux du crâne » (p. 89) nous rappelleront d'autant plus les lieux du crime que « Golgotha », rappelons-le, signifiait « crâne ».

Dans *L'Origine rouge,* « Sale temps ! » s'applique sans doute à celui qui passe. *L'instant fatal* de Queneau deviendra « tranchant » chez Novarina (S., p. 161) et le « masque de fer », un « masque de chair » (S., p. 108), ce masque désignant sans doute le visage par rapport au crâne, qui serait la tête véritable. Enfin, on ne sera pas « rasé de frais » mais bel et bien « crucifié de frais » (S., p. 167), « Tue-le ! » étant rapproché de « Tais-le ! » (p. 131).

L'humour noir reste donc une constante et pourtant un mouvement de balancier très novarinien apportera toujours du neuf et de l'espoir ; ainsi, dans *L'Opérette imaginaire*, le mot « frais » annonce des « fruits » (p. 45) et, dans *La Scène*, le veilli « Oui-da » se trouve cocassement rajeuni dans « Oui-zède » (p. 19), le « zèbre » n'étant pas loin. Plus significatif : dans « Le Très bas n'est pas » (J.S., p. 89), on peut éventuellement comprendre que c'est le « trépas » qui n'est pas (le « Très bas » étant peut-être l'Hadès des anciens) ; vue ainsi, « Le Très-bas n'est pas » serait une expression à rapprocher de « Le Trépas n'est pas » et donc de « La mort n'est pas vraie ».

Cela dit, mort, noirceur et morbidité ne sont jamais très loin et peuvent resurgir à tout moment. C'est ainsi que l'expression « ne pas être du bois dont on fait les flûtes » devient manifestement « être en os dont on fait les morts » (O.R., p. 53). Quant au moment où il s'agira de « quitter ici-bas », il sera évasivement présenté comme le moment où « l'ici de l'homme s'en va par là-bas » (O.R., p. 39). Plus concrètement et plus abruptement, on parlera dans *L'Opérette imaginaire* de «[devenir] des planches » (p. 56).

Dans *Vous qui habitez le temps* (p. 34), une doctoresse devient une « doloresse » – ce qui évoque certes un prénom hispanique mais aussi la douleur que la doctoresse/doloresse (Dolores ?) pourrait nous infliger. Plus loin dans la même œuvre (p. 80), un inquiétant glissement métonymique met en présence un «Hoqueteur » et un « Docteur».Y aurait-il donc du Molière (qui toute sa vie se moqua des médecins) chez l'auteur de *Je suis* ? Quoi qu'il en soit, à l'heure de mourir, on ne « lègue pas son corps à la science » mais, toujours dans *Vous qui habitez le temps*, on « lègue [sa] vie et toutes [ses] maladies à la médecine » et on « offre la santé à la maladie » (p. 26) : c'est sans doute que notre « bonne étoile » était devenue une « mauvaise étoile-étoiloïde » (V.Q., p. 44). Quant aux sacs-poubelles, ils se transforment médiévalement en « sacs-oubliettes » (J.S., p. 67).

## 1.2. Pour un réenchantement comique de la langue et de la littérature

### 1.2.1. « [Sentiments] colorés » et « ressentiments tenus en laisse »

Si, comme on l'a vu, elle peut aller de pair avec un certain humour noir, la transformation de mots et d'expressions peut aussi se révéler tout à fait poétique ; ainsi, la formule plate et convenue qui clot souvent une lettre administrative devient dans *L'Origine rouge :* « Signé Z […] vous présentant, Monsieur le directeur, l'expression de mes sentiments colorés » (p. 67). Profitons de cet exemple significatif pour souligner à nouveau le véritable potachisme novarinien ; c'est que devant un certain type de tournures, de phrases creuses (cf. « sentiments distingués », etc.) et ultra-conventionnelles (et peut-être, en filigrane, toute une littérature poussive et paresseuse qui ne se remettrait plus vraiment en question, aurait



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

laissé tomber l'aventure et ne tenterait plus rien), l'auteur semble tout simplement nous dire : Stop ! et : essayons donc de trouver autre chose, si c'est possible.

Cette remise en question qu'implique ce travail de réenchantement du langage (et de la littérature) n'a rien d'austère ; c'est ainsi que « Nini peau d'chien » devient « Bibi peau d'mi » dans *L'Origine rouge* (p. 98) – et, d'ailleurs, « Ninietzsche peau d'chien », chez Verheggen. Quant au « chien de ma chienne », il devient le « chien de la chair » (O.I., p. 47) qui suit le corps comme une ombre, sans doute dans l'espoir d'une récompense. Souvent iconoclaste, le procédé très riche de possibilités parodiques que constitue la suppression-adjonction pourra encore permettre de revisiter la Bonne Parole, et ce du tout au tout : « Achevez-vous les uns les autres » (D.V., p. 282).

Autres exemples puisés ça et là : dans *Le Discours aux animaux*, on n'aura pas affaire à un « garde barrière » mais à un « torche-barrière » (p. 307) et ce n'est pas à Dieu « mais à Louise » qu'on « [offrira son] corps » (p. 286). Dans *Je suis* ce qui reste d'un « pauvre hère » n'est peut-être qu'un « pauvre reste » (p. 189). Dans *Le Jardin de reconnaissance*(p. 38), ce ne sont pas les chiens mais les « ressentiments » qui sont « tenus en laisse » (et on pourra trouver cette politique excellente). Dans *L'Opérette imaginaire*, le redresseur de torts devient « l'épandeur de torts » (p. 15) ; de même, on ne demandera pas son reste mais (sic) on le « [pensera] » (p. 66), on ne baignera pas dans son jus mais on « [marinera] dans une soupe de détresse » (p. 75), on ne versera pas des larmes de crocodile mais des « larmes d'artichaut » (p. 107) et on ne peignera pas la girafe mais on « [assommera] l'ours blanc » (p. 101).

Dans *L'Origine rouge*, on ne frisera pas le ridicule : on sera « cloué » par lui (p. 127). Au lieu de "retourne à tes pinceaux" (ou d'"occupe-toi de tes gouaches"), on lancera « va peindre ! » (p. 9) mais c'est plus un conseil qu'une injure et le Louis qui peint des pages 9-10-11 le suivra d'ailleurs avec fruits à la clé, ses œuvres s'intitulant « Chapelets de la vitesse », « Nymphes du pneu », « Plaisirs d'asile », etc. Quant au "décrochez-moi ça", il devient peut-être la maison du « soupèse-ceci » et pour "jusqu'à point d'heure", l'expression se change novariniennement en « jusqu'à point d'homme » à la page 165.

### 1.2.2. Hommez-vous les uns les autres

Dans *La Scène*, l'utilisation de l'expression « modus moriendi » (p. 38) pourra surprendre, qui nous paraît beaucoup moins courante que « modus vivendi » ou « modus opérandi ». Dans « Mange pour boire ta soif » (S., p. 165), on pourra considérer qu'on entend un peu « poire pour la soif » : bref, à chaque fois, on entend plus ou moins une autre expression (qui est en quelque sorte cachée derrière) mais ce n'est jamais tout à fait celle-là qui nous finalement proposée (bien qu'on sente confusément la présence de l'autre): il y a toujours un écart et un retravail et c'est aussi, à chaque fois, un refus du lieu commun voire un débat/ combat avec la « Seule à Cédille ».

Dans *L'Acte inconnu (*et même dans *L'Envers de l'esprit*, p. 30 : « Madame Guyon avance "à Bible ouverte" »), on rencontre encore de nouveaux cas : « France Rupture » (p. 63), « attentat sous X » (p. 100), « L'avenir est dans le fruit » (p. 72), « ils s'homment les uns les autres (p. 43), « Une fois jeté l'homme avec l'eau du bain » (p. 60), « rimer avec la et enfin « [raser] le sol » (p. 119) au lieu (sans doute) de « raser les murs » - quant au « mur du son », il devient celui de la « surdité » (p. 116)

Pourtant, c'est peut-être dans *Je suis* qu'on trouvera les expressions les plus troublantes ; ainsi (p. 35), "mettre la charrue avant les bœufs" devient « être en charrue avant les bœufs » : à soi de s'amuser et de se montrer un peu créatif en essayant de trouver



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

ce que cela pourrait bien vouloir dire : là est la beauté de l'œuvre de Novarina qui laisse ouvertes, possibles toutes les interprétations ; ici «être en charrue » suggère peut-être une implication et un empressement encore plus grands de la part de celui qui, à l'instar de son cousin qui vend la peau de l'ours avant de l'avoir tué, met la charrue avant les bœufs.

Toujours dans *Je suis* (p. 71), il est dit : « tout ce qui me calmniait m'énervrillait au point le plus haut ». On peut supposer que nous sommes avec « s'énervriller » devant un mot-valise expressif qui mêle le verbe « s'énerver » à « avoir les nerfs en vrilles » ; quant à « se calmnier », s'il évoque le calme, il est peut-être également à rapprocher du verbe « calomnier », dont le sens, plus négatif, pourrait expliquer « l'énervrillement » du « je ». Dans « J'ai mes doses, j'ai mes doses ! » de *Je suis* (p. 205), à peut-être rapprocher de « Mes gages ! Mes gages ! » (et de « Mes bagues ! Mes bagues ! »), il n'est pas forcément question de toxicomanie mais d'en avoir sa dose, assez, marre, ras le bol, etc.

Dans une autre scène de *Je suis* et sans qu'on puisse vraiment parler de suppression-adjonction d'un terme, il y a peut-être un rapprochement (signifiant) de mots à faire, mais dont nous ne sommes pas absolument sûr : « Un grand Arbre tout en bois était là, à nous offrir sa proximité, je lui dis d'avancer mais il n'en fit rien, un grand mélèze tout en sapin, qui nous faisait peur en nous tendant les bras ». (p. 200). Encore une fois, il s'agit d'une hypothèse mais il se peut que le mot « mélèze » soit substitué symboliquement et poétiquement à l'argotique « balaise » (parfois même orthographié "balèze") qui renverrait directement au caractère massif et imposant de ce « grand Arbre tout en bois » – l'absurde « grand mélèze tout en sapin » pouvant en effet, étant donnée son humanisation (cf. « nous offrir », « dire d'avancer », « nous tendant les bras »), évoquer un grand balaise tout en muscles. Quant au « bonhomme de terre » (D.V., p. 209) et non de neige, il renvoie peut-être aux origines de l'homme voire au jeu de mot « homme de terre/pomme de terre » - que l'on trouvera d'ailleurs aussi (preuve qu'il y aurait décidément beaucoup d'enfance dans ces pièces ?) dans la traduction française du *Bon Gros Géant* précédemment citée.

Ici, comme on le voit, le procédé est utilisé d'une manière peut-être moins arbitraire que ne le fit Tardieu dans sa pièce *Un mot pour un autre* – même si ce dernier, comme Novarina, se sert de moules connus comme celui du proverbe : « Et si j'ajoutais mon brin de mil à ce toucan ? Ah, ah ! mon cher. « Tel qui roule radis, pervenche pèlera ! » Ne dois-je pas ajouter que l'on vous rencontre le sabre glissé dans les chambranles de la grande Fédora ? » L'effet d'incongruité absolu obtenu par Tardieu aurait tout aussi bien pu l'être par le procédé oulipien du S + 7. Mais, décidément, cela n'a rien à voir avec l'incongruité novarinienne.

### 1.3. Décrets comiques

Ici, quand on met un mot à la place d'un autre, on est parfois prévenu ; c'est le cas dans *La Chair de l'homme* (pp. 415-416) où le mot remplaçant ne veut d'ailleurs rien dire :

***Liste des noms : non « la douleur » mais la dadleu, non « la joie » mais la oyive […], non plus « l'attente » mais ouaouate ; non plus « avancer » mais jujondre ; non plus « le sujet » mais rujulphe » […] ; non plus « la victoire » mais le dodlifru […] ; non plus « l'exactitude » mais la oubre […].***

*A priori* donc, c'est à dire en français, ces mots ne veulent strictement rien dire et cependant on pourrait peut-être rapprocher « calamon », pour patience, de celle qu'il faut avoir pour pratiquer la calligraphie, « virte », pour « courage », du latin « virtus », mais qui n'a pas forcément tout à fait ce sens. De même, avec le « boniasson », pour marbre, on peut bonir des dalles de cercueil. Dans « ouilovre », pour amour, il y comme un oui à l'ogre Love. Le



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« buis », pour fagot, en contenait peut-être déjà un, comme un fagot en puissance. « L'use-bête », pour mélancolie, désigne de fait une des maladies les plus usantes qui soient pour L'Animal du temps.

Cette manière particulière de décomposer les mots, surtout pour « oui à l'ogre Love » rejoint un peu notre démarche en ce qui concerne le mot-valise et la périphrase floue et pourra peut-être un peu rappeler (en moins réussi sans doute) le fameux *Glossaire* de Leiris (cf. : « Académie : macadam pour les mites », « France : foutre rance », « Démocratie : demi-crotte des assis » et, plus poétique « Eléphant : elfe enflé »).

C'est qu'à notre tour donc, nous essayons nous-aussi de « lire les mots sous les mots », fussent-ils incompréhensibles *a priori*, comme chez Novarina. A l'occasion de ce rapprochement avec le « glossaire ou l'on serre ses gloses », rappelons l'idée qu'un éventuel Dictionnaire (pataphysique) novarinien/français et français/novarinien serait envisageable (plus loin, nous en poserons d'ailleurs les prolégomènes) : on le fit pour les personnages de Queneau et pour l'argot d'un San Antonio : pourquoi pas pour la fantastique néologie novarinienne ? L'amusant est que, vers la fin de cette liste de *La Chair de l'homme* (p. 416), le jeu s'inverse ; on prend des mots incompréhensibles, des « mots-sphinx, qu'on remplace par des mots existants en français, et même assez communs : « Non plus le "balachu" mais le tabouret, non plus "le uclotte" mais l'escalier ». Même si certains de ces néologismes y seront repris (cf. « dadleu », « calamon », « tempistre »), il y aura d'autres décrets de ce type dans *Le Jardin de reconnaissance* : le marbre doit être dit le « bonifasson » (et non le « boniasson », comme dans *La Chair de l'homme*), la pendaison, le « jugement serpentin », etc.

Dans *Le Drame de la vie* (p. 232), au cours d'une séance de l'Académie des Sciences, le mont Blanc est arbitrairement rebaptisé « Mont Feciel et Simplicien » – ailleurs, on parlera du « Mont Noir » et même du « Mont Grand » (D.V., p. 234) ; bref, ici comme ailleurs, tout se renomme et se rebaptise très facilement, la parole performative novarinienne s'appliquant à tout et à n'importe quoi. Cela dit, dans *Je suis* (pp. 190-191-192), le Prophète fera des promesses qu'il aura peut-être du mal à tenir: « Je donnerai l'ordre au vocabulaire de ne plus frayer avec la grammaire », etc. Dans *Vous qui habitez le temps*, on décrète pataphysiquement qu'«à l'automobile succède la quadrimobile, à la luge le vitascope, au robotnyl, le skidurfe, au brodon le starting, au français l'avallon » puis la série continue encore un peu et on pourra trouver la chute troublante : « le corps remplace la mort » (p. 70). Dans *La Scène* enfin (p. 145), on passera « du côté où la véritable couleur bleue est enfin rouge » :

***[…] je nomme ijaune le faux vert, iviolet le noir foncé et le violet violet non-violet ; et je dis au langage de rester de l'autre côté d'ici. Et à ceux de l'autre côté : mots d'outre-part, nommez les véritables choses dans le véritable espace et faites enfin arriver ici la tête de l'homme tête en bas !***

Bref, encore une fois, c'est un renversement total (cf. « tête en bas ») qui semble préconisé. On a un peu l'équivalent chez Tardieu[63] écrivant dans son préambule d'*Un mot pour un autre* :

***Les mots n'ont, par eux mêmes, d'autres sens que ceux qu'il nous plaît de leur attribuer. Car enfin, si nous décidons ensemble que le cri du chien sera nommé hennissement et aboiement celui du cheval, demain nous entendrons les chiens hennir et tous les chevaux aboyer .***

[63] Le passage est également cité par Lydie Parisse dans son ouvrage *La « parole trouée »*. *Beckett*, *Tardieu*, *Novarina*, Lettres modernes Minard, Fleury-sur-Orne, 2008, p. 67.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Chez Novarina, cela va peut-être encore plus loin : on semble vouloir mettre le langage à distance, partir ailleurs grace à lui, passer à autre chose et accéder à une nouvelle dimension voire montrer des martiens sur scène, communiquer avec Dieu et parler de cela que l'on ne peut pas dire. Autre piste possible : ces décrets arbitraires ont un côté performatif qui n'est pas sans évoquer la Création divine – et il faudra revenir sur cet aspect des choses.

### 1.4. Allongements d'expressions

Il semblerait que le procédé accordéonique (voir ci-avant) ne concerne pas seulement les mots mais également des expressions comme « à hue et à dia » qui devient « à hue à dia à mia » (V.Q., p. 29). Il y a aussi des sortes d'à-peu-près ou de mélanges un peu absurdes de mots et d'expressions se ressemblant (ou pas) ; ainsi : « Je lui place les points sur les U, sans parenthèses et au temps voulu. » (A. V., p. 89), « De zig à dia à handicap hue à hie, j'courais nulle part » (V.Q., p. 58), « de-par-vous-parmi-nous » (O.R., p. 122), « et à l'inverse vice -versa » (J.S., p. 66).

A la page 203 de *Je suis*, on séparera « tohu » de « bohu » et les deux termes seront alors un peu utilisés comme « d'un coté » et « de l'autre » (voire « à hue » et « à dia ») : « Et ainsi mon cycle s'accélérait, chaque terre maintenant allant tohu et la suivante bohue plus bas » . Toujours dans *Je suis*, on pourra, deux pages plus loin, voir le mot autres/ autrui(s) ramené à une indication spatiale, géographique (« ailleurs » étant absurdement allongé dans « chez des ailleurs », un peu comme si les « ailleurs » était un groupe humain, une sorte de famille) : « Qu'il aille […] chez des ailleurs que nous ».

Enfin, quitte à déplaire aux admirateurs de l'empereur romain, Novarina déprécie la célèbre phrase de César, « Je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu », qu'il allonge pour en faire (*in Je suis*) « J'ai rien voulu ; j'ai rien vu, j'ai rien pu, j'ai rien fus, j'ai rien étus ». *A contrario*, on disait dans *Le Drame de la vie* (p. 243) « j'ai tout vu, j'ai tout viandu », façon novarinienne de dire « j'ai tout vu, tout lu, tout bu ».

L'expression » rester en carafe » (O.R., p. 176) est décomposée comme suit : « on reste là ! Ah ! la carafe » ; de même, "par devers soi" s'allonge et se complique dans « que ne le gardez-vous de-par-vous-parmi-vous à double tour » (O.R., p. 122). On multipliera les cuillères à pot (alors que deux suffisaient dans l'expression originale) pour expliquer les règles d'un jeu mystérieux que l'on « [joue] en 4 : avec des coups de 4 cuillers à pot » (O.I., p. 29) et dans *L'Acte inconnu* (p. 50), on allonge "la coupe est pleine" en « La coupe du temps est pleine » (p. 48) ; si elle ne l'est pas, il faut attendre qu'elle le soit puis « [la boire] sans tarder » (p. 50) : cette coupe espérée étant peut-être le Graal du Temps.

L'allongement, nous y reviendrons, n'est bien sûr pas la seule modalité de transformation : les deux mots d'une expression pourront être intervertis : « en perte pure » (J.S., p. 62) ; parfois, un mot est ajouté, qui change le sens d'une expression, qui en devient absurde (« se regarder dans de la glace ») ; parfois, c'est une lettre : « Si vous en avalez la peine » ; parfois c'est une syllabe ou un ajout comme « al » dans les « abalus de riens bocaux » (S., p. 148), les abus (de biens sociaux) donnant ici des hallus – de même, c'est plutôt l' « abondance de seins » (A.V., p. 24) qui ne nuit pas, etc., etc.

### 1.5. Télescopages et expressions mélangées pour n'en faire qu'une

Comme chez Queneau (cf. « Question cousue de fil à la patte »), il peut encore advenir que deux expressions soient associées pour n'en faire qu'une. Ainsi dans « Dolly, c'est lui la poutre : c'est à toi de pas jeter de la paille sur le feu » (F., p. 580), la parabole biblique de



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

la poutre et de la paille est comme fondue, mélangée avec « mettre de l'huile sur le feu ». Sur le même principe, notons pêle-mêle :

***« liste a savoir sur le pouce » » : savoir sur le bout des doigts + manger sur le pouce « passer de la vie à la trèpe » : passer de vie à trépas + passer à la trappe « vêtu aux as » : vêtu comme l'as de pique + plein aux as***

Dans *La Lutte des morts*, « les murs ont des oreilles » et « les carottes sont cuites » se retrouvent peut-être un peu dans « les hôpitals ont les oreilles cuites » (p. 383). Dans *Le Discours aux animaux*, la « longue rue » de la page 317 est une possible périphrase pour « vie » (mais « longue vue » n'est pas loin non plus). Dans *L'Origine rouge* (p. 67), on associe « grain de sel » et « sel de la terre » et cela donnera « grain de sel de la terre ». Autre exemple : « ne pas avoir les yeux en face des trous » et « il ne me reste que mes yeux pour pleurer » ont peut-être été plus ou moins consciemment retravaillés ensemble et cette opération langagière permettra la création insolite d'«yeux qui n'ont plus que leurs deux trous pour pleurer » (p. 54). A la page 63 on associe bizarrement « dire » et « courage » dans « dis courage à ton cerveau ! », pendant cérébral à « Courage ma peur !» et surtout à « Sois sage mon pancréas !».

Dans *L'Opérette imaginaire*, on mettra bout à bout « se brûler » et « brûler la vie par les deux bouts » dans « [se] brûler par les deux bou-ou-outs » (p. 135). Déjà évoquées, les « larmes d'artichaut » (O.I., p. 107) sont un possible retravail des larmes de crocodile mais renvoient peut-être aussi à la grosseur des larmes qu'un cœur d'artichaut est capable de verser ; de même, « ne rien valoir » et « ne rien perdre pour attendre » se retrouvent dans « y ne vaut rien pour attendre » (p. 25).

Dans *La Scène*, le procédé revient souvent dans la bouche des comiquement terribles (et terriblement comiques) Machines à dire voici pratiquant l'amalgame à tout va : on tord le langage pour imposer et faire émerger une nouvelle forme de pensée unique mais l'intention ne sera pas toujours parodique et dénonciatrice car le télescopage d'expressions pourra aussi, à l'occasion, se révéler poétique : on aura à la page 131 l'absurde « suivez la porte » (suivez la flèche + prenez la porte) et (p. 107) « changer ma vie d'épaule » (changer de vie + changer mon fusil d'épaule). Pour « couper au couteau » et « éprouver de l'ennui », les expressions se mêlent pour aboutir à « j'éprouve un ennui à couper au couteau » (p. 38).

De même, la surgissante Machine à dire la suite associe absurdement « pleurer à chaudes larmes » et « verser des larmes de crocodile » et cela débouche sur l'évocation hautement paradoxale d'une « Crocodile en chef » qui « s'esclaffe à chaudes larmes » (S. ; p. 30). Dans « ni à vice à verse » (p. 60), on a un retravail de « vice-versa » et d'«à verse », ici associés – *idem* pour « si-tant-que-soit-que faire-se-peut » où se télescopent « si faire se peut » (ou « autant que faire se peut ») et « autant que ce soit » (ou « si tant est que »).

A la page 107, on retrouve un peu « passer la main » et « passer l'arme à gauche » dans « une fois passé main gauche » – et on pourra estimer que la main au panier met les pieds dans le plat dans « [mettre] la main dans le plat » (p. 78). Cocassement retravaillée, l'expression « Tuer dans l'œuf » s'appliquera à la « soldatesque adverse » qui se voit « éradiquée […] dans l'œuf du ventre encore fécond de la bête immonde » (p. 133), prolongement qu'on pourra trouver inattendu (cf. « œuf du ventre »). Autre variation à partir de « tuer(/étouffer) dans l'œuf » : « Oui, la barbarie sera enfin dans l'œuf étouffée à nos portes. » (p. 133).

Dans « Homme, tu es fait comme un rat, faits et gestes : tu es fait de restes » (S., p. 145), on a des effets de rimes et d'écho (« fait/fait/fait » et « geste/reste »), un rapprochement « faits et gestes »/» fait comme un rat » et une possible allusion à la poussière originelle



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

(« finir les restes » et « demander son reste » relevant plutôt de l'eschatologie). Dans « buvons au… s'cours », c'est comme au secours que l'on trinque (S., p. 40), « boire à […]» et «Au secours !» étant mis en présence.

Dans *L'Acte inconnu* enfin, il semble qu'on rapproche « Mort où est ta victoire ?» de « fêter une victoire » et de « péter plus haut que son cul » dans « O mort, ne pète pas si haut ta victoire » cependant qu'associés, « tourner les talons » et « tourner sept fois sa langue dans sa bouche » aboutissent poétiquent à « tourner […] les talons dans son tube de langage ». On a aussi le cas (p. 34) des « immeubles numérotés pair et manque » imaginés à partir d'une expression qu'on utilise dans les casinos.

Renvoyons pour finir à notre partie sur les proverbes car là aussi, on pratique le télescopage – ce que les oulipiens appellent « perverbes », cas intéressant de mot-valise (le mot-valise étant une autre modalité du télescopage).

### 1.6. Jeux de mots en tous genres

Dans *Le Babil des classes dangereuses*, pour commencer, on lance à l'un des plus prestigieux chevaliers de la Table ronde un singulier défi que même l'Hercule aux dix travaux n'aurait pu relever : « Lancelot, qu'elle dit – Aspire franchement toute l'eau des lacs » (p. 167). Dans « Loch de Poche de Loque Percée » (in D.A.), on retrouve peut-être d'écossaises (cf. « Loch », comme « Loch Ness ») poches percées.

On se fera swiftien dans le rapprochement « tasse » / » précipice », l'affirmation « Une tasse est un précipice » (C.H., p. 343) renvoyant à l'impression de disproportion de vocabulaire que peut éventuellement donner aussi l'image quénienne de « paroi d'une tasse à café » – les mots « paroi » (cf. rocheuse) et surtout « précipice » s'appliquant peut-être plus naturellement à des falaises qu'à des récipients de ce type (mais la chose est discutable). Dans « La tasse est pleine », on n'accepte pas de dire que c'est la coupe qui est pleine car ce serait un lieu commun, le jeu de mot permettant de faire dérailler le train-train langagier.

Pêle-mêle, notons des jeux de mots de facture plutôt classique comme « Si tu le mets sous cloche, on ne l'entendra plus sonner » ou encore « Siège de ma pensée, est-ce sur toi que ma pensée est assise » (O.R., p. 108) ; dans « C'est une lune », on a une réduction peu flatteuse d'une expression qui ne l'était déjà guère. Dans *L'Opérette imaginaire* (p. 109), on verra « verre à dents » dans « père Adam », le dentier étant l'avenir de l'homme ou en tout cas une étape notable avant les vers et les pissenlits. A la page 29, on inventera la notion de « pied terrien » (cf. « Depuis que j'ai pied sur terre, j'm'prends la vie dans son plancher ! ») et à la page 119, on aura une liste de titres comportant des jeux de mots comme « Chanson des fenêtres ouvertes, par un oublieux », « Chanson du silence, tue par tout le monde », « Chanson suicidons, chantée à la corde » et « Chanson à r'chutes, par un récidiviste ».

Dans *L'Origine rouge* (p. 137), on apprendra que « la cité des tulipes vient d'élire sa rosière » et on évoquera une méprise (qui n'en est peut-être pas une) dans « j'ai pris par la anse le bon docteur Panier » (p. 24). Dans « [les] saint-bernard de l'asphalte paient de leur poche vos tonneaux » (p. 77), la « poche » permet peut-être d'évoquer la vie de sauveteurs (cf. « saint-bernard ») officiant sur des routes (cf. « asphalte ») où l'alcool (cf. « tonneaux ») fait des victimes (« tonneaux » étant aussi synonyme de virages mal négociés et de chutes dans un ravin). La réaction face au malheur pourra surprendre : « Témoin de l'explosion, un rescapé saute de joie » (p. 137).

A la page 107 de *La Scène* , on tournera humoristiquement autour de champs lexicaux concernant le pied (cf. « tourné mes mollets sur les talons », « chaussé le bas de ma chaussure aux pieds de ma cheville »). Ailleurs, on parlera de « déconfiture de fruits », de



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« fruits inespérés », d' » arbre sec » et de « coupe trop pleine » (sans doute de fruits), de « pomme de discorde », de « couper la poire en deux » et, pour finir, de « poser […] la cerise sur le gâteau », ceci dans le cadre d'une série de métaphores surréalistement associées : on profite de la « pomme de discorde pour couper la poire en deux », etc. A la page 140, on décrira la « machine à descendre à la cave » comme « [donnant] de l'eau au moulin », encore un cas bizarre d'expressions rapprochées.

Quant à la « vieille viande humaine pleine de Noms », elle se trouve dans un « frigo [ouvrant] sur la vie éternelle » (S., p. 29), ce "recueil réceptaculaire" inattendu étant peut-être une métaphore pour la Bible aux mille généalogies. Après les belles métaphores filées de Trinité (« Je fais mes actions une par une et je les range par ordre alphabétique, puis je les agis d'A à Z ; puis je défais mes actes, d'oméga à alpha : ainsi tissais-je à l'envers l'écheveau mal cousu de ma vie déconstruite. »), Isaïe Animal oppose : « Tu files un mauvais coton. » (p. 161). Dans *L'Acte inconnu*, on retravaille l'expression « Pour tout potage » (qu'on trouve chez Rabelais et chez Queneau) en opérant un renversement débouchant sur « Pour toute ma soupe j'ai du potage-e » (p. 41). Enfin, il arrive, mais nous y reviendrons, que des mots, associés, donnent lieu à des expressions incongrues comme « ruisselante de ruse », « Eteignez les témoins ! », etc.

## 1.7. Inversions, contrepèteries et « anagrammes penaudes »

### 1.7.1. Permutations des genres

Là encore, la correspondance est possible avec Raymond Queneau qui, dans *Sally Mara* notamment, s'amusait à brouiller les cartes au niveau des sexes. Dans *La Lutte des morts* par exemple, certaines de nos habitudes langagières se trouveront contrariées ; on a ci-avant évoqué « la spirme », mais il conviendrait d'ajouter « l'fémelon » (p. 440), « C'est un coquille, une coquillage » (p. 419), « Jacte à son poche » (p. 497) ou « Montre ton jupe » (p. 427). Dans *Le Drame de la vie*, signalons : « mon fèce » (p. 184) et dans *Le Jardin de reconnaissance* : « ton vie » (p. 36), qui confond vie et vit. Autre cas troublant : la féminisation du mot cadavre comme « la cadavre de ma mère » (A.I., p. 134)

Dans *Le Discours aux animaux*, il y a, là encore, comme une indécision entre principe mâle et principe femelle puisque les mâles y sont des « mêles » et les femelles des « femâlles », genres étrangement associés dans le mot composé « mêles-femâlles » (le trait d'union ajoutant à la confusion). On tombera également sur des expressions comme « sa compère » (D.A., p. 273) et « Henriette son père » (D.A., p. 273) et l'indécision se retrouvera de façon éclatante dans *La Chair de l'homme*, où l'on dira « ils-ou-elles » (p. 245) et où l'on retravaillera, à la page 461, le grossier « si ma tante en avait », la confusion s'appliquant aussi aux liens de parenté : « Mon oncle dit à ma tante : 'Dis, es-tu ma mère ou ma sœur ? – Je ne suis pas ta mère, je suis ta sœur. – Où est ma mère ?'» (« 'Tu es ma mère' répondit-elle »).

Analysant *Le Discours aux animaux*, Nicolas Tremblay[64] voit un « nom miroir et hermaphrodite » et renvoyant à une forme de « négation structurelle » dans « Henry Henriette » et, de fait, les structures sexuelles et langagières sont comiquement mises à mal par l'auteur du Discours qui en touchant à la langue, va peut-être plus loin : c'est que nous sommes concernés, englobés par la modification/mutation ici subie par tous ces mots (prénoms par exemple) qui nous désignent depuis si longtemps en nous sommant d'être ceci ou cela : ne seraient-ils point caducs, ces mots ? Ont-ils encore un sens ? A quoi

[64] Nicolas Tremblay, « Des morts à l'origine », *La bouche théâtrale,* op. cit., p. 133.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

correspondent-ils ? Autant de questions que semble se poser l'auteur menant sur le sujet une sorte de réflexion sur le sexe rejoignant par moments celle, plus dure et plus austère, d'un Pierre Guyotat (écrivain qu'il respecte et apprécie).

Dans *Le Drame de la vie*, c'est un peu le même cas de figure avec des clivages inédits comme « Mille » / « femelle » (p. 289), « hommes » / « homesses » (p. 84) et surtout « masculienne » / « féminide » (p. 73). On croisera aussi dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 41), outre « Adame » (mais c'est peut-être « lui-elle ») un « homme qui est en réalité cette femme » (mais qui « n'est plus en réalité l'inverse de celui à qui elle pensait parler ») et dans *La Scène* (pp. 100-101) la « docteure double you C. Dupont », le « sage-homme Norbert Folque », le « strip-teaseur Jean-Bernard Moutardier », le « père porteur Bénédict Bondel » et la « kinésithérapeutesse Aspasie Dumont ».

Sans qu'il y ait derrière tout ceci (c'est plus profond que cela) une réelle dimension de revendication politique (concernant la féminisation des noms de métiers par exemple), cette indécision langagière et sexuelle, souvent comique, va dans le sens du projet novarinien qui semble être de nous désorienter par tous les moyens possibles et imaginables (sans doute pour que soit complète l'«alerte dans les zones de Broca ») mais contrepets et anagrammes pourront encore y parvenir.

### 1.7.2. Contrepets et parapèteries

Le procédé du contrepet semble quasiment permettre la création de nouveaux personnages comme « L'Homme de Saple » et le « Capitaine des Beaux » (D.V., p. 216) - le Garde des Sceaux étant entre-temps devenu Capitaine et affecté aux « Peaux » (sic). Autre « contrepet penaud » (l'expression n'est pas de nous) débouchant sur un duo tout aussi improbable : celui du « nergent »/ « çapitaine » dans *Falstafe* (p. 593). Sur le même principe, on obtiendra un nouvel objet : le « sablier du tapeur » (D.V., p. 190).

Dans « doure tujours » (L.M., p. 413), le contrepet se confond avec la faute de prononciation ; et dans « Il entra et sorta, il entrit et sortit » (D.V., p. 156), on est en présence d'une phrase qui fait se croiser formes correctes (entra/sortit) et formes fautives (sorta/entrit). Dans *Le Babil des classes dangereuses*, le contrepet se fera rabelaisien : « S'il vous plaît, la rue du quai ? ». Dans *La Chair de l'homme*, on part des mots « modistes » et « tourneur », on permute les syllabes en oubliant le « d » et cela donne un nouveau métier : « moteur-tourniste » (p. 307).

Il nous faut encore citer d'autres permutations/renversements à rapprocher (dans le principe) du chiasme et/ou du contrepet : outre le cas d'» un coquille » / « une coquillage » évoqué précédemment, on aura en effet « vient-et-va » (D.A., p. 278), « voir les bouts » / « mettre les trous » (D.A., p. 125), « mastéroïdes » / « arsupiaux » (D.A., p. 137), « platitudes lates » / « latitudes peu » (D.A., p. 254), « Claudeville » / « Villeclaude » (V.Q., p. 43), « L'espace est lourde / Lourde est l'espace » (O.I., p. 15), « gens à visages » / « visages à gens » (R., p. 103), « Oui oui très certainement » / « Très certainement oui » (A.I., p. 59) ou « Qu'est-ce que tu marches pendant que tu penses ? (A I., p. 50).

En plus des contrepets, on rencontre aussi des formulations aberrantes où l'intention de l'auteur est manifestement de tout mettre sens dessus dessous comme dans le rythmé « Ciel sur mes pas, terre sous ma tête, retournez d'où vous êtes » (D.A., p. 315) et le sens commun sera encore pris à contre-pied dans des phrases comme « La mort n'est pas vraie », « Tout est faux », « il n'y a pas de sol sous nos pieds », etc.

Cas de figure plus proche du contrepet : les fameuses et légendaires « fourmis dans les jambes » deviendront improprement des « jambes de fourmis » (D.A., p. 249) et l'amour,



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

qu'on dit parfois aveugle, est ici dit « voyant » (O.I., p. 169). De même « quel chaos ! quels tournants ! » se redit en « quels tourments ! quel chaos ! » (O.I., p. 113), jeu de permutation concernant cette fois pluriel et singulier – même jeu dans « Bonshommes suffit » / « Bonhomme suffisent » (O.I., p. 145). Sur ce modèle, on aura dans *L'Origine rouge* (p. 177) « soixante fois » / « foixante-soi » (puis « goissante fois ») tandis que « puissance » est remplacé par « fuissance » mais surtout par « suipanse » où l'on retrouve « panse », « suite » et « suspense ».

Il y a aussi de troublants effets de symétrie comme dans « Au rendez-vous des sentiments humains » / « Au forum des opinions animales » (O.R., p. 68). En somme et pour citer *Le Jardin de reconnaissance* – qui s'apparenterait donc plutôt à un Jardin de perte de connaissance(s) voire à un Jardin de perdition, de détresse, de désorientation –, on a presque l'impression de se balader dans la « rue des écriteaux inversées » (p. 23), idée qu'on retrouve dans *Le Discours aux animaux* avec les inscriptions désorientatoires facétieusement commises par L'Ecolier Sacripant.

Dans *L'Opérette imaginaires,* une contrepèterie est signalée (par Gaëtan) dans « Eric, il faut un calme et bon caviste pour eux sept » que « [glisse] l'adjudant Robillard » à la page 158 (mais, avouons-le, nous planchons toujours dessus sans trouver l'astuce, « palmé con papiste » ne fonctionnant pas vraiment) et on en pressent d'autres dans « L'amateur de nô habite à Mezières-sur-Couesnon » et « L'inceste à l'alpage laisse Colombine perplexe » qui viennent juste après ; cela fait encore partie des jeux un peu oulipiens que nous propose parfois l'auteur, l'amusant étant qu'ici (jusqu'à preuve du contraire), il n'y a pas de contrepèterie – mais c'est peut-être que nous sommes en présence de « parapèteries » du type de celles (« Pour attirer les amateurs, le libraire leur montra son Pline », « Messaline se fit mettre un col de loutre sur la nuque ») imaginées par François Caradec[65].

### 1.7.3. Redistribution des lettres : kabbale et dyslexie

Sans parler tout à fait de contrepèteries, notons encore des cas de figure aussi bizarres que rares où il semble que l'on assiste à une sorte de redistribution de l'ordre des lettres à l'intérieur des mots. Ainsi, dans *La Lutte des morts* (p. 486), un poing devient un « piong » (dans « tu veux mon piong dans la narin »), une réduction devient une « réduscion » (p. 419) et un dialogue devient un « dialoague » (p. 413) et même un « diolaque » (p. 471) qui fait songer à « claque » et à « cloaque » – et avec « Losogne » (V.Q., p. 40), sorte de compromis entre « Sologne » et « Lasagne », on est presque en présence d'un nouveau département.

Dans *Le Drame de la vie*, le nom de Claudia Irni (p. 282) rappelle un peu l'inscription figurant sur la croix et on aura également pu noter la suggestion d'un palindrome phonétique avec « Jacob-Bocage » à la page 189 ainsi qu'un presque-palindrome avec le couple « Tactil-Licta » signalé par Olivier Dubouclez dans sa *Physique du drame*. Les palindromes « un-nu » et « nu-un » rejoignent quant à eux une des obsessions de l'auteur (nous y reviendrons) et sont peut-être même un des fils conducteurs de l'œuvre tout-entière.

Dans *Le Discours aux animaux*, et pour en revenir aux anagrammes, « tuer » se verra rapproché de « ut-ré » et (p. 142) « être », de « terre » – ce qui correspond à la tradition biblique du Bonhomme de terre (*in* J.R.) – et Amen sera transformé en « Emna » et « Anem » (p. 134) tandis qu'on remarquera (notamment dans *Lumières du corps*) qu'en tenant compte de la graphie latine, « VIDE » est un anagramme de « DIEU ». Exemple moins spectaculaire (et moins lourd de sens et de conséquences) puisé dans *L'Opérette*

[65] Oulipo, *Pièces détachées*, Entrées « Parapèteries », Mille et une nuits, Turin, 2007.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

*imaginaire :* « pour de bon , qu'est-ce que c'est », qui semble procéder de « bon pour ce que c'est » dit juste avant (*idem* pour « baobab » / « daobad », « nom propre » / mon propre », « poussière » / « soupière », etc.).

Toutes ces permutations anagrammatiques ont, peut-être comme dans la kabbale, un sens caché (mais lequel ?) : il nous est impossible de nous avancer sur ce terrain-là étant donné l'état actuel de nos recherches et de nos connaissances. Guillaume Asselin pourrait sans doute nous aider à le comprendre, lui qui fit commencer son article intitulé « Le sourcier de chair »[66] par un résumé saisissant (et, d'un certaine manière, novarinien en diable) de la création du monde selon la kabbale lurianique mais notre intuition personnelle est que l'œuvre de Valère Novarina est kabbalistiquement comique et/ou comiquement kabbalistique (et que c'est surtout la notion de réversibilité qu'il faut ici mettre en avant).

Ce qui est sûr, c'est que le jeu proposé est loin d'être innocent ; on ne touche pas impunément à la langue et à l'ordre des mots. Quand Novarina dit dans *Lumières du corps* « un mot dit pour un autre : douze bombardiers décollent », cela pourrait résulter d'une simple permutation de lettres. Dès lors, la cité s'inquiète et *La Scène* (p. 10) commence d'ailleurs ainsi :

***Athéniens ! Un forcené vient d'être maîtrisé par les brigades grammaticales d'intervention alors qu'entré par effraction dans les locaux vacants de l'imprimerie nationale il tentait d'intervertir l'ordre alphabétique de toutes les lettres afin de porter outrage à l'ordre du langage.***

L'ordre du langage étant également celui du monde, y toucher, parfois, c'est faire acte de terrorisme, lettres et mot fonctionnant comme de la dynamite. Ce n'est donc pas juste par bête conservatisme que le « forcené » de *La Scène* se fait arrêter : c'est une mesure de sécurité publique (mais Novarina, lui, court toujours).

## 2. Ontautologie

### 2.1. Faux truismes et fausses lapalissades

#### 2.1.1. Nous ne sommes pas ce qui est dans le plat

Autre aspect comique de l'œuvre : ce qui est évident pour nous ne l'est pas du tout pour les personnages. C'est que la Novarinie est un monde étrange où le normal étonne et où l'on a parfois des attentes bizarres : voulant se faire aimer des pierres, on se plaint de ce que l'amour porté à des cailloux est récompensé de froideur ; si ce n'est pas présenté comme une évidence, c'est qu'on espérait autre chose, une entrée en contact, un frémissement du caillou…

Du point de vue du personnage donnant de l'amour aux pierres, le constat de la froideur est donc présenté comme quelque chose de triste et de frustrant : cela renvoie novariniennement à ce qu'Adam ressent face au silence de Dieu – et c'est sans doute pour cela (nous y reviendrons) que la pierre revient très souvent (elle incarne Dieu à la perfection). Pour les animaux (chiens, oiseaux) : même constat : la frustration est équivalente devant l'impossibilité de la communication par la parole (est-ce donc pour cela que « l'homme blêmit » ?). De même, si l'aveugle ne voit rien, ce n'est parce qu'il n'y a rien à voir ; c'est à cause de sa cécité (V.Q., p. 110) ; cette évidence se retrouve dans le très beau « la nuit n'est pas la preuve qu'il n'y a rien à voir » : s'il y a quelque chose à voir, le jour nous le dira

[66] Guillaume Asselin, « Le sourcier de chair : du rapport de l'écriture au chamanisme », *La bouche théâtrale*, op. cit., p. 65.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

(et encore ce n'est pas sûr : le jour est-il la preuve que tout est visible ?). Bref, il est inutile et injuste d'accuser la nuit qui n'est pour rien dans son opacité constitutionnelle.

Autre exemple de faux truisme ou plutôt de truismes à relativiser : face à une assiette, on peut se dire « Nous ne sommes pas ce qui est dans le plat » – mais si cette assiette était en forme de scène, celle où nous nous apercevons que nous sommes mangés ? Cela changerait terriblement la donne. Dans la manière de mettre en scène des notions (médecine/santé, etc.), Novarina retravaille aussi une matière grecque et socratique et, en cherchant bien, on devrait pouvoir trouver des affirmations/évidences équivalentes à « La vérité porte préjudice à la fausseté » (V.Q., p. 31) dans les *Dialogues* de Platon. Pourtant, ce qui change ici – même si l'ironie malicieuse et roublarde du Socrate(/Loki) de Platon impliquait souvent des effets similaires –, c'est l'humour à l'œuvre dans les formulations novariniennes, l'évidence comique étant même parfois mise en rime comme dans le cadre épigrammatique d'une mini-comptine ; c'est le cas dans « La mort, tant qu'elle reste sans vie, ne nous laisse aucune chance de survie » (C.H., p. 332).

Sur le temps qui passe, on aura dans *L'Acte inconnu* (p. 42) : « L'enfance vous quitte à vue d'œil », ce qui est à rapprocher du constat désolant qu'il y a «de plus en plus de passé » et de la dernière phrase de Zazie résumant son odyssée parisienne en disant « J'ai vieilli ». Quant à André Marcon, il est sensible à une phrase du Drame qui dit « Elle danse avec les pieds » : « C'est extraordinaire de drôlerie » commente-t-il dans « L'Offrande imprévisible »[67]… En même temps, cela veut peut-être dire qu'on peut danser autrement qu'avec les pieds, dans sa tête par exemple ou avec des pains comme Charlot. Bref, chez Novarina, truismes et lapalissades ne relèvent pas de la seule tautologie, comme c'est le cas dans « ouvrir les portes fermées » (A.I., p. 71), même si la première lecture peut parfois donner cette impression.

### 2.1.2. Adam et Eve s'étonnent d'être

Ici, *Le Jardin de reconnaissance* – qui commence par ces mots, prononcés par la Voix d'Ombre : « La main se lève, la bouche s'ouvre, le corps respire » (p. 9) – est peut-être un cas à part… La Voix d'ombre est un chœur antique à elle toute seule et qui commente les échanges verbaux entre la Femme Séminale et le Bonhomme de terre : ces deux-là semblent se découvrir et pourtant ils se connaissent de toute éternité. Ils se renvoient des questions auxquelles ils sont incapables de répondre, par exemple (pp. 46-47) : « Pourquoi es-tu homme ? » dit-elle ; « Et toi, pourquoi es-tu homme ? » dit-il. Plus loin : « Où est ce quoi ? Qui est cet endroit ? (p. 47), « Où sommes-nous parvenus ? » (p. 49), « Corps es-tu mon premier espace où je me suis apparue ? Corps es-tu de mon espèce ? » (p. 49)

En allant vite, disons que cette pièce peut être lue comme une théâtralisation de la *Genèse* – or, c'est aussi le cas de *La Dispute*, pièce de Marivaux où tout étonne même l'évidence, d'où des lapalissades à caractère ontologique (voire ontautologiques) et annonçant un peu celles de Novarina. De fait, dans la pièce de Marivaux, on constate avec stupeur que les yeux « regardent », que la bouche « sert à parler » et que les mains « vont et viennent », On précise les choses car rien n'est évident dans un monde que l'on découvre : plus qu'une simple robinsonnade, c'est carrément la *Genèse* qui se rejoue devant nous – et devant nous qu'Adam et Eve « [s'étonnent] d'être » comme dit Novarina…

Il est à noter que le dispositif de départ est assez artificiel et, pour tout dire, assez peu convaincant dans la pièce de Marivaux, mais proposons cette explication : on est peut-être plus troublés par *Le Jardin de reconnaissance* à cause des allusions à la modernité

[67] André Marcon, « L'offrande imprévisible », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 235.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

(télévision, etc.) qui nous rendent Adam et Eve presque familiers ; ils sont comme un miroir de ce que l'homme est devenu et en même temps, c'est l'éternel humain qui est ici représenté sur scène – autre correspondance à signaler: dans *La Dispute* aussi, les personnages, très naïfs, prennent tout au pied de la lettre, ce qui peut donner lieu (comme parfois chez Novarina) à des dialogues à la fois bizarres et drôle (par exemple : « *Adine* : Etes-vous une personne ? / *Eglé* : Oui assurément et très personne »).

Un peu comme dans *La Dispute* mais aussi dans *Le jardin de reconnaissance* et dans la plupart des pièces de Novarina, la tautologie correspond donc peut-être à un état originel où l'on constate qu'une main touche, qu'une bouche parle, qu'une oreille entend, que la viande s'exprime, que l'autre existe et qu'on peut communiquer voire communier avec lui par la parole ou avoir du désir pour lui (J.R., pp. 17-18). Il entre de l'étonnement et de l'inquiétude dans ces tautologies : on est ébranlé par les constats qu'on fait : tout est à chaque fois une grande première. Ici donc, dans ce cas de figure, la tautologie n'en est pas une. Du point de vue de celui qui dit « je », c'est certain ; les constats en question sont tout sauf des truismes ou des lapalissades : on est dépassé, bouleversé par le réel. Cela pourra même rejoindre une forme de sacré ou au moins s'accorder à une sorte de frisson sacré tout en restant très comique (mais pour qui sait se mettre au diapason novarinien, ces deux aspects restent tout à fait compatibles).

## 2.2. Mêmes mêmeries

### 2.2.1. Docteur Médical et Vétérin Médicant

Sera également utilisé un procédé original à rapprocher parfois du pléonasme et de la tautologie et que l'on pourrait nommer le redoublement incongru ; cela pourra donner par exemple « question questiée », « même mêmerie », « organe organique » et « jongleur jongliste » dans *Le Drame de la vie* et *La Chair de l'homme*. Dans *Le Drame de la vie*, outre le redondant « jusqu'au bord extremis » (p. 217), n'oublions pas le comique « Docteur Médical » (p. 116), assisté du « Vétérin Médicant » (p. 116), le « membre membru » (p. 250), la « terre terrestre » (p. 226) et le « marbre de Marmoré » (p. 92) – « Et ainsi de suite et ainsi de suite et ainsi de suite et ainsi de suite », pour utiliser une expression à rallonge cueillie à la page 216. *La Lutte des morts* était aussi concernée par le procédé : outre des « créatures créaturées » (p. 412) évoquant Spinoza, on tombait par exemple sur « Moribe à moribon c'est mon moribe » (p. 375), conseil qu'on pourrait rendre plus concis (voire conciser) en proposant un verbage en « Moribons » ; dans cette pièce terrible où l'on « chie la mort », les évocations morbides sont pourtant souvent ambiguës car si les « maccabs se raccouplent », « [les] morts », eux, « font les trépassés » (p. 359), ce qui est le signe qu'ils ne sont pas aussi morts qu'il en ont l'air.

La figure reste très proche du pléonasme comme dans les « raccourcis rapidasses » du *Babil des classes dangereuse* (p. 253) ; c'est que cette œuvre fourmille également de « mêmes mêmeries » : « silence silencial » (p. 302), « oiseau tacite de taciton » (p. 197) voire « feu, mort et disparu » (p. 294) et « Vécu vivant, il meurt cadavre » (p. 255). Il y aura aussi des cas de noms redondants comme le « Samson Grand » de *La Chair de l'homme* (p. 259) qui fait un peu écho au « Docteur Médical » du *Drame de la vie*. Dans *L'Atelier volant*, on notait « la paire valait la double » (p. 51) et dans *Le Discours aux animaux :* « l'inondation montante monta » (p. 127), « parler oralement » (p. 241), « tenter d'essayer » (p. 200), « vague liquide » (p. 178), « métal métalluré » (p. 201), « sphères […] bouliques » (p. 17), « savants en science » (p. 304), « docteur Médicant » (p. 112), « dormir en fermant les yeux » (p. 272) « platane en bois » (p. 228), « moyen médium » (p. 100), « moyen de



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

transport vers l'avant » (p. 263) et « animaux vêtus en nus » (p. 157) ; dans « cabane de hutte » (p. 182), la hutte est aussi le « ut », cette cabane du début (sans doute une « demeure fragile »).

Il sera question d'une « Joie allègre » dans *Pendant la matière* (p. 59) et d'une « joie joyeuse » dans *Je suis* (p. 65), pièce où l'on rencontre encore un «grand arbre tout en bois » (p. 200), des « masques masqués » (p.67), un « rond circulaire » (p. 67) et des « troupes troupantes » (p. 33). Il y sera également question de « réel réaliste » (p. 119), de « revanche vengée » (p. 170) et même de « retourner tout de suite chez Derechef » (p. 56). Autre formulation étrange : « [demander] à titre questionnatif » (J.S., p. 163). A la page 43 de *L'Espace furieux*, on a également remarqué l'expression « zoolité des animaux ». Dans *Vous qui habitez le temps*, outre les « étoiles étoilées » (p. 65) et les « esprits mentaux » (p. 32), il y a également une « tête de cabosse » (p. 90) qui évoque carrosse et Fée Carabosse mais surtout la caboche qui fait doublon avec la « tête ».

### 2.2.2. Reconduction de la figure

Dans *Le Jardin de reconnaissance*, il y a une « rivière Nautique » (p. 61), une « bicyclette à deux roues » (p. 67) et une « pluie tombante […] tombe » (p. 64) dans « l'instant [d'une] soudainerie (p. 64). On y parle aussi d'» action agie » (p. 51), d'» union unie » (p.19) et enfin de « noir noircié », de « jets jetés » et de « murés contre les murs » (p. 30). A la page 57, deux « doublements » sont rapprochés : « As-tu mangé mangerie ? As-tu dormu le dormiement ? » Autant de doublements logiques dans le cadre d'une pièce dont le couple (cf. « union unie », etc.) est un des thèmes principaux.

Dans *L'Origine rouge*, on parlera de « sang sanguinum » (p. 52), « le sang […] ça n'a aucune signification sanguine » (p. 121), « enfanter l'enfance » (p. 171), « Pot pourri très pourri » (p. 140) et « putréfié, putréfact » (p. 140). L'idée de « même mêmerie » se retrouve un peu dans « Mon père me dit : Sois ce que tu sois. Ma mère itou. Et mon frère en devint quitte d'agir idem. » (J.S., p. 62) avec le rapprochement sois/sois et idem/itou – *idem* dans « Dans des idems pareils au même, moi pris dans cette même vision itou, je buvais » (D.A. ; p. 45). Dans l'injonction « Ecoute se taire les cailloux » (V.Q., p. 58), il y a certes un paradoxe (cf. « Ecoute se taire ») mais aussi , *a priori*, un pléonasme, celui du caillou muet, mutique, ou, pour reprendre le verbe se taire : taiseux. Ce silence somme toute logique et peu étonnant est à rapprocher du faux procès de la froideur du caillou jugé peu expressif et même un brin ingrat, « l'amour qu'on [lui] porte [étant] récompensé d'froideur » (O.I., p. 81). Cela pourrait, cela dit, constituer un proverbe poétique et imagé… Le cas double (paradoxe / pléonasme) d'«Ecoute se taire les cailloux » se retrouve d'ailleurs dans «engagé pour chômer une doublure déjà remplacée » (D.A., p. 10), dans « Je ne peux vivre vivant, je ne peux parler qu'en parlant (D.V., p. 127) et encore un peu dans « écoute comme cette vieille carne sent la bidoche » (S., p. 28). Autres cas à noter : « montagne […] en pente » (O.I., p. 101), « routes autoroutées » (O.I., p. 49), dépenses dépensières (O.I., p. 46), « deux jumeaux se ressemblant très pour traits » (O.I., p. 86) voire, exemples plus formels concernant plus le son que le sens : « la nuit tombe sur les tombeaux » (O.R., p. 27), « Vous n'aviez cependant naguère, guère 1'art de feindre » (O.I., p. 71) ou encore « l'acte qui sonnera leur départ » (J.R., p. 45), « leur » contenant peut-être « leur heure », l'horreur ou le leurre, du départ. Quant à *La Scène* , c'est une pièce où la viande « sent la barbaque » (p. 29), ce qui, *a priori*, relève un peu du pléonasme. Dans *L'Acte inconnu*, on croisera une « dame féminine au vélo à deux roues de bicyclette » (p. 45), on nous conseillera d'«[oser] oser», de « [prévoir] un projet » et d'«avoir foi dans la confiance » (p. 70) et on parlera d'une « nuit […] en pleine nocturnité » (p. 11) ou de la « liquidité de l'eau » (p. 29).



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 2.2.3. Joie joyeuse /dangerosité de la mort

Quoique comiques, certains pléonasmes peuvent contenir une sorte de menace ; c'est qu'il ne faudrait pas « sous estimer la dangerosité de la mort » » (O.R., p. 55). Face à ce problème, à cette certitude, difficile en effet d'» assurer la maîtrisabilité de la situation » (O.R., p. 40). On peut cependant se réfugier dans une réalité rassurante et « [n'agir] qu'en choses faisables » (O.R., p. 82) ou nier tout en bloc et même nier de nier en s'écriant » Je nie négation, refuse refuge » (O.R., p. 81).

Mais la vie, la joie allègre et la joie joyeuse reprendront leurs droits : dans *La Scène*, on avise des « cerisiers cerisiques » (p. 163), dont on peut supposer qu'ils sont plein de santé et de vie – et qu'ils donnent vraiment beaucoup de cerises. Au son des « Cloches de clocherie » (O.R., p. 147), on s'écriera dans *L'Origine rouge*: « Chosons des choses chroniques – Vivent les choses ! ah, que vivent les choses ! » (O.I., p. 166) et on pourra même essayer (cf. O.I., p. 71) de « retarder l'échéance d'une chute dont l'issue » ne fait pas de doute, s'en « [aller] ailleurs », « [dans] un lieu » qu'on « préfère rejoindre » pour « [s'éloigner] un instant d'ici » (O.I., p. 77) ou encore pratiquer la politique de l'autruche en plongeant dans un « sommeil sommital » (O.I., p. 145).

Pourtant, désespoir et lassitude pourront resurgir à tout moment et recommenceront alors les « débordements » d'une « coupe déjà trop pleine » (S., p. 57). On avait certes un espoir mais on réalise finalement qu'«il y a infaisabilité d'une bonne partie du possible » (O.R., p. 31) ; bref, c'est un désespoir désespérant qui nous submerge littéralement.

## 2.3. Autres Modalités de la répétition

### 2.3.1. Samba brésilienne et Girondins de Bordeaux

L'utilisation de cet étrange procédé qu'est la même mêmerie est peut-être aussi, dans des cas comme « obstructionnalité de l'obstacle » (O.R, p. 77), une manière de se moquer d'un travers langagier que Gérard Genette dénonce dans son drôlissime *Bardadrac* précédemment cité. Pour lui, en effet, une certaine modernité médiatique passant notamment par le journal télévisé a tendance à inventer des formules redondantes qui passent dans le langage courant : il signale « secousse sismique », « tri sélectif », « sciences cognitives », « Samba brésilienne » et « Girondins de Bordeaux »

Est-ce vraiment l'approche de Valère Novarina ? Non seulement c'est possible dans certains cas, mais il semblerait que le dramaturge aille encore plus loin que Genette (qui se contente de pointer avec humour des expressions existantes) en outrant considérablement les choses, mais tout en partant du même genre de formules : au jour d'aujourd'hui, que l'on entend de plus en plus, devient en effet chez lui » la jourd'habilité du jour d'aujourd'hui » (p. 31). Quant à la phrase « la météo nous donnera des nouvelles du temps » (S., p. 102), peut-on vraiment affirmer qu'elle n'a jamais été prononcée dans le cadre d'un journal télévisé ?

### 2.3.2. « Vanité des vanités » : la piste biblique :

Dans *La Scène*, on aura même une liste toute faite de « mêmes mêmeries », mais construites sur un modèle bien particulier :

***Vanité des vanités : ossature de tous les os ! embouchure de la bouche, pédalité du pied, ongularité des ongles, pensabilité du cerveau, bocalité de la grammaire, alphabet partout, néant partout ! (p. 96).***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Ce procédé novarinien marquant l'insistance serait donc, c'est une nouvelle piste, une transposition humoristique de formules superlatives comme on en croise dans la Bible – nous pensons notamment à « roi des rois », « dans les siècles des siècles », « saint des saints » et « cantique des cantiques » (« œil pour oeil » et « dent pour dent » étant peut-être à rapprocher de cette série). Il est encore possible qu'il s'agisse de retravailler des expressions du langage courant : « fin du fin », « crème de la crème », et « der des der » voire « police des polices » et « chair de ma chair » qui sont peut-être, elles-mêmes inspirées de la Bible

### 2.3.3. Total Total, poquette-poquette et autres mots redoublés

Outre « cœur-cœur », « lame-lame », « houba-houba » voire « sol-sol-sol-sol » – tous évoqués dans la partie sur l'armurerie jarryque (ailleurs, on note « porça-porça », « troquons-troquons », « Mangeons-Mangeons », « Lopotal-Potal »), on recense le « groupe Baluteau-Baluteau » dans *L'Origine rouge* (p. 34) et « sapiens sapiens » (p. 7) qui existait certes déjà et qui conclut la liste de L'Evangéliste – dans *La Chair de l'homme* (pp. 369-370), on croisait « Vidal-Vidal », « Jeanjean » (cf. Jeanjean Lambier-Captif, Jeanjean Scorbalisson) et Jeangusse-Jeangusse (dans l'œuvre de Frédéric Dard, c'est « Marie-Marie » que l'on croise). Dans *L'Acte inconnu*, on a encore des redoublements cocasses en « Total Total » et « poquette-poquette », autant de cas qui se rencontrent dans la réalité, dans des noms communs (Tardieu les a recensés dans son *Professeur Froeppel* : chichi, flonflons, pioupious, dada, cancans, bouis-bouis, zozos, fla-fla, gaga, dodo, kiki, nians-nians, guili-guili), des noms de lieu (Baden-Baden, Titicaca, etc.) et des diminutifs, souvent affectueux, réalisés à partir de la première syllabe de certains noms (Fufu pour de De Funès, Poupou pour Poulidor) mais aussi Zaza, Nana, So-So, Fanfan, Titi, Dédé, Lulu, Mu-Mu, Momo, Mimi – ou « Bébé Toutou » chez Queneau et « Vévé Luctu » chez Novarina. Toujours dans le langage courant, on recense des redoublements comme gri-gri, train-train, "c'est pas joli-joli", ron-ron, olé-olé ou passe-passe (sans oublier chichi, dodo, bobo, lolo, gogo, doudou, mémé, pépé, cucul, tutu, baba, toutou, tonton, tata, papa, nana, bébé, zin-zin, etc.) dont l'auteur se sert à l'occasion – on pense en particulier à « kif kif » et à « bibi ».

Encore une fois, une forme d'enfance se retrouve ici convoquée ; ce que l'on veut (risquons cette hypothèse), c'est quitter un esprit de sérieux qui ne serait pas vraiment propice à la création, celle-ci se voulant libre et débridée à la façon d'un jeu d'enfant – et cela, tout naturellement, commence par un travail tout particulier sur le langage, ce qui explique la présence de ces mots redoublés.

## 2.4. « Les forces répétitives sont à leur comble »

### 2.4.1. Triplements et quadruplements : jambes, janambes et jambages

Le redoublement ne se contentera d'être incongru ; pourra venir s'y nicher l'idée d'une « douleur de souffrance » (J. R., p. 81), une sorte d'impuissance, une impression de fatalité : « leurs mémoires s'en souviendront sans se remémorer » : ici, le doublement se fait presque triplement puisque les notions très proches de souvenir et de mémoire se retrouvent exprimées à trois reprises dans une seule et même phrase, d'ailleurs relativement courte. Pourtant, le triplement est encore plus évident dans : « Finie la finale : je voudrais manger maintenant de la mangeade de mangeade » (O.I., p. 66). Autres cas tout aussi amusants : « 'Poursuivez' continua Constance » (O.I., p. 148) et « Quand le passant en passe-montagne eut achevé la traversée […] » (D.V., p. 112)



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

On note même trois « quadruplements » : « jamais je n'ai pu parvenir à réussir à obtenir à arriver à toucher » (*in* D.A.) et à la rigueur « je ne peux plus supporter de me porter. Je ne peux plus supporter ma portée » (O.I., p. 29) mais aussi et surtout : « j'ai peur d'une sorte d'hallucination en hallucinante matière d'hallucinate d'hallucinat » (O.I., p.66). Enfin, on a encore le cas, dans *La Scène* (p. 148) des « représentants de l'Association Connivence », « accusés sous le quintuple bouloudouble triple chef de tergiversation consécutrice, apostasie et abalabus de riens bocaux ».

Concernant l'éventualité d'une filiation rhétorique au niveau de l'utilisation de ce procédé (à rapprocher du mot-acordéon), il semblerait qu'il y en ait une : avec Rabelais, tout d'abord, et, par exemple, son « moine moinant moiné » – voire, plus proche de nous, Gombrowicz avec l'équivalence française du « grand Hurleur [hurlant] ses hurleries »[68]– mais aussi et surtout Bruscambille, avec l'incipit hallucinant du *Prologue sur un habit*[69] « je désirerais, souhaiterais, voudrais, demanderais et requerrais désidérativement, souhaitativement, volontativement, demandativement et réquisativement avec mes désiratoires, souhaitatoires, volontatoires, demandatoires et réquisitatoires, que […] ») dans lequel les mêmes notions sont redites plusieurs fois. Enfin, n'oublions pas des formules bibliques comme « Ne jugez pas autrui : on vous jugera du jugement dont vous jugerez » qui, elles-aussi, ont sans doute influencé l'auteur.

Dans *Le Jardin de reconnaissance*, le doublement concerne les jambes mais comme en principe, celles-ci sont déjà deux, on va assister à une spectaculaire et surréaliste multiplication des « cannes » et autres « pattes des bons chanteurs » : « Nous levions nos jambes et nos janambes de jambages, reconsidérablement haut » (J.R., p. 22). Trois pages avant, cela jambait dur et gambadait déjà : « Nous devons unir encore nos quatre jambages à nos quatre jamabes à nos quatre jambues ou à bras pour voir ça. ». Puis, dans *L'Opérette imaginaire* (p. 66), ce sont les « iambes de iambusses » et autres « jambes de jambusseté » qui entreront dans la danse.

### 2.4.2. Phrases répétées et autres gimmicks cocassés

Il semble donc que la répétition se présente sous une multitude de formes différentes ; concernant les répétitions de phrases utilisées dans un but d'insistance et de mises en valeur, on en trouve d'assez classiques chez Novarina comme la demande «Suivez-moi d'un pas lugubre, imitez ma tristesse » aux pages 532 et 533 de *Falstafe.* Dans *Le Babil des classes dangereuses*, il y a bien sûr l'entêtant *leïtmotiv*du « Le babil des classes dangereuses, faut qu'il cesse ! » qui sera pourtant modifié à la fin (p. 326) : « chenil des classes mangereuses », « labil des chasses à creuse », « fenil des nasses à peu » et « fourbi des palabrats ». Dans *L'Origine rouge* et sur une même page […], le nom commun « adhésion » reviendra deux fois et le verbe « adhérer » six fois ; quant au mot « temps », il sera, assez logiquement, omniprésent dans la « Chronomachie ».

Il y a aussi, mais cet avis est trop subjectif pour qu'il mérite d'être développé, le cas un peu particulier de mots se ressemblant tellement sur un plan formel que leur association semble relever de la répétition. Autre cas notable de répétition : les fameuse « bagues » qui, dans *L'Opérette imaginaire* ; courent de la page 133 à la page 136. Ces phrases répétées (nous aurions pu en citer d'autres) 'est encore une autre modalité de la répétition qui, de fait, est une constante novarienne, comme on va pouvoir le constater à nouveau dans la partie qui suit…

[68] Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantique*, repris dans la collection Quarto-Gallimard.

[69] *Farces du grand siècle. De Tabarin à Molière*, entrée « Bruscambille », Le Livre de poche, Collection « Classiques », 1992.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

## 2.5. Une surenchère allitérative

### 2.5.1. La poussette en plastoque

Toutes les consonnes (et toutes les pièces) seront concernées par le procédé en question (en fait, tout l'alphabet est passé en revue) ; ainsi, le « v » de Valère et de Vévé se retrouve très souvent comme dans « avertit Valérie » (O.I., p. 148), « Réalisez le rêve de la réalité révélée : relevez-vous ! » (A.I., p. 73), « Vivication de la vie » (A.I., p. 56), « le vol vocasson de mes voxes » (B.C.D., p. 240), ou « Voici que la vie est arrivée comme une corvée à un vivant. « (J.S., p. 28) mais surtout à la page 19 de *La Scène* (même si là c'est le « V » et non le « v » qui sera concerné) avec, dans une seule et même phrase, « Ville », « Vendangeurs », « Vengerie », « Verseurs », « Visuels Vue et Vision », « Vite-Frères », « Voyageurs » et pour finir « Viande Vide », pointe novarinienne logique – peu après, c'est le « M » qui s'impose avec les mots « Madame » (huit fois), « Mon » (cinq fois), « Monsieur » (quatre fois) mais aussi « Merdélessieurs », « Mangier », « Maréchal », « Mélanie », « Maximin », « Ménandre » et « Militude ».

Passons arbitrairement au « s » avec « sale assassin assassinant » (B.CD., p. 245) et « Professeur Sifflet siffla » (J.S., p. 107), dernier exemple où la répétition concerne aussi le son « f » qui, comme le « s », revient trois fois en trois mots, un peu comme dans l'expression « Poussette en plastoque » (in O.R.) où il y a (en seulement deux mots) deux sons « s », deux sons « t » et deux sons « p ». Cet effet de double allitération surprenante, esthétique et rythmée (qui se retrouve un peu dans le nom de l'auteur) est un cas se retrouvant assez souvent – ceci dit, le son « s » se signale aussi dans « Sornettes chansons des sottes sornettes ! » (B.C.D., p. 288), « cessent ces scènes » (A.I., p. 47) et « Son sifflement sifflé » (A.I., p. 82)

Pour le son « gueu », il sera présent dans le rapprochement incongru contenu dans « guise de gigue » (*in* J.S.) et on aura noté d'autres rapprochements de ce type dans *Le Discours aux animaux* avec «plinthe, peinte » (p. 217), « Trompes des troupes » (p. 194) et « délaissés, délacés » (p. 186) ou encore et pour citer d'autres pièces : « oppression d'impression d'expression » (D.V., p. 291), « posté portier » (V.Q., p. 40), « Poitou de Poitiers » (A.I., p. 45), « choses closes » (A.I., p. 160), « l'alliage du liège » (A.I., p. 35), « terre inerte » (A.I., p. 136), « Même chose/même dose » (J.S., p. 65), « meubles dans l'immeuble » (V.Q., p. 85) ou « mirons-nous au miroir de la mort » (A.I., p. 37).

Passons au son « asse » avec la question « Qu'est-ce qui se passe » à laquelle on répond : « C'est l'espace qui se déplace » (S., p. 109). Autre cas : celui des fins de mots similaires répétés plusieurs fois dans une même phrase comme « télévision », « action », « sermon » et « décision » (V.Q., p. 89).

Pour revenir au « f », citons « Mes femmes, sitôt flétries à peine fleuries, enfilaient des suites d'enfants perdants. » (V.Q., p. 72), « elle florit, […], fonce et transforme » (D.V., p. 276) et, dans *La Scène* (p. 74) : « je me fais fort de faire fi de vos affronts » et notons encore cette cocasse association f/ch de *L'Atelier volant* où l'on constate aussi comme une troncation (cf. fleur de l'âge) d'expression connue : « chien fauché dans la fleur » (p. 99).

Quant au son « ch » (ou plutôt « chan »), il revient dans « chanson d'chambre chantée » (O.I., p. 118) et Jean-François Perrin note, dans *Le Monologue d'Adramelech*, des allitérations croisées en « tranche/hoche/bouche/hochet » et « allez/parle » où il dit « [lire] volontiers une dissémination du EL et du ECH du nom d'AdramELeCH »[70] Dans *La Chair de l'homme* (la série est reprise dans *Le Repas*, à la page 41) seront regroupés les mots

[70] Jean-François Perrin, « Une voix en travail », *La voix de Valère Novarina*, op. cit., p. 92.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« beauseigne, banaches, beluches, babets, barabans » - puis, suivant l'ordre alphabétique, on aura « cocumelle, coqueilles, couffle, cachon », puis encore du « b » avec « boulie, bleuge, bouchasses, boucherles, bouillou et bugne », « carabichons » contenant les deux lettres). Dans *L'Acte inconnu* (p. 36), le b est encore présent dans la liste « Bernay-en-Brie […] Barcelone, Brasilia, Babylone […], Brive, Brême, Bordeaux, Berne et Besançon » comme il l'était dans *L'Atelier volant* (p. 143), mais associé à « d », dans une série comme « Doube ! », « D'abus ! », « Debouts ! », « Débuts ! » « Debout ! ».

S'inspirant et s'amusant peut-être de ce goût novarinien pour les allitérations, Jean-Pierre Klein dira d'ailleurs dans « Valère Novarina n'est pas muet, il est muant »[71] : « De la même façon, je dirai que sur la question de Dieu, Novarina est déant, déhissant, déhiscent, c'est-à-dire s'ouvrant de lui-même à la Divinité, aux Divinités » ; concernant ce même « d », on sait que la lettre fit problème (colère du père, etc.) à l'occasion d'une dictée, l'élève Valère se refusant à mettre une majuscule à Dieu (nous y reviendrons). Quant au son « ron », qui correspond ici (in O.R.) à la première personne du pluriel et au futur en « ons », il se retrouve dans des séries comme « pencherons, épandrons, répandrons, disperserons », exemple puisé parmi d'autres (de même, dans *Le Babil des classes dangereuses*, « babillez », « barbouillez », « bardez », « rebattez », « bribouillez », « balbouillez », « balboutiez », « grabouillez » et « gribouillez » étaient mis en présence à la page 298). Pour le « p », il concerne certes « plinthe, peinte » et « Poussette en plastoque » mais aussi des actions « [se répétant] partout à perpétuité » (D.V., p. 272) ; dans *L'Atelier volant* (pp. 69-70), on avait cette liste : « Beaucoup pouce, pied, poil, pioche, pivot, porc, pantalon, poutre, pigeon, passe-passe ».

On a encore le cas particulier de la lettre réécrite plusieurs fois mais qui, *a priori*, ne s'entend pas vraiment comme dans cette didascalie bizarre de *La Lutte des morts* : « La hante est à le heint du hin qui hie le hé » (p. 451). La répétition de lettres, il faut le redire, concernera à l'occasion l'association très rapprochée de mots se ressemblant vaguement tels que « renoncement » et « recommencement » à la page 19 du *Jardin de reconnaissance* ou « partout », « autour » et « pourtour » dans *La Scène*. Dans son article « Novarina l'Hilarotragédien »[72], Alain Borer note dans *Le Babil des classes dangereuses* les « tours loupés du trou joufflu » où, commente-t-il, « l'on devine entourloupette » : à nous de procéder de même en imaginant ce que sous-entendent peut-être tous ces étranges jeux allitératifs. En tout cas, qu'il s'y prête le situe rhétoriquement : Yourcenar, Sartre et Sarraute n'auraient jamais eu de telles initiatives (mais pour Guyotat, Céline ou Queneau : peut-être que si) : s' y prêtant, il choisit son camp, privilégiant ouvertement le jeu et se détournant radicalement de la chose classique.

### 2.5.2. Le carnaval des assonances et des homéotéleutes

Les « tours loupés du trou joufflu » ne sont pas une exception car on retrouve le « ou » dans l'expression « tapajous joufflus de houblon » (L.M., p. 230) et dans l'exclamation « A coup de couacs ! » (V.Q., p. 35) avec en prime un jeu d'allitération/assonance concernant aussi le « a » et le « c ». Dans un passage de *L'Acte inconnu* où sont moqués simplifications politiques et slogans creux, on aura : « Trou pour le mou. Bout pour le trou. Choux pour le doux. Je doute de tout » (p. 71) : ici, le « doux » est aussi un département, le Doubs, qu'il s'agit de séduire pour se faire élire en lui promettant des choux. On le voit : si l'assonance

[71] Pierre Klein, « Valère Novarina n'est pas muet, il est muant », *La voix de Valère Novarina*, op. cit., p. 205.

[72] Alain Borer, « Novarina l'Hilarotragédien », *Valère Novarina*. *Théâtres du verbe* , op. cit., p. 70.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

est parfois utilisée par certains mercenaires de la publicité, elle est essentiellement comique (et ici parodiquement) chez Valère Novarina.

C'est que les voyelles sont également concernées et c'est ainsi que la chanson du « bunhum nihil » de *L'Origine rouge* (p. 145) pourra être considérée comme une chanson en « u », initiative à rapprocher de la chanson truffée de « z » que Gainsbourg écrivit en hommage au père de Zazie – concernant le z, notons la phrase « Zoutre zozyme zoocide zodécupède zinzon zoolâtre » (C.H., p. 343). Pour le « u », il était déjà présent à la page 64 de *Je suis* avec la présence des verbes conjugués en « su », « vu », « pu », « dû », « salue » et « fus ». Mais passons sur le u qui fera, plus loin (dans « Grandiose et Saugrenu), l'objet d'un étude plus approfondie : la lettre en effet, parfois liée au v, concerne des mots revenant très souvent dans l'ensemble de l'œuvre (on pense en particulier à « ut », « Je suis », « Jésus », « DIEU/VIDE » et aux préfixes en « U » et en « Urlu ») ; or, les mots en question ont presque toujours une dimension sacrée – ce qu'il faudrait, c'est être capable (or, nous ne le sommes point) de mettre ceci en relation avec le statut exact qu'ont les lettres dans la Bible, le Coran ou le Zohar (travail qui, nous l'espérons, sera un jour accompli).

Quant à la fameuse « rime à Corbillon » (« comment le danse-t-on ? », etc.), elle sera activement cherchée à la page 175 du *Drame de la vie*, mais sous la forme d'assonances ; en six phrases, on aura en effet « longtemps, font, trompes, écusson, son, cataphon, on, fond, sont, garçon, tombe ». A la page 90 de *L'Origine rouge*, c'est le « o » qui, associé à « m » et à « r » sera mis à l'honneur : « mort à la Mort ! Dehors la mort […] tort à la mort ! ». Dans *L'Opérette imaginaire,* « or » sera omniprésent aux pages 139-140 : « corps, mort, adorer, adore, corps mort, mort, Mortel, mort, umort, ordonnée, mort, porte », possible clin d'œil indirect à Louis de Funès et à la fameuse « scène du reveil »(in *La Folie des grandeurs* : « Il est l'or, monseignor », etc.). Pourtant, précisons-le : « or » (idem pour « chan », « asse » et « ron ») n'est ni une assonance ni une allitération mais plutôt un cas d'homéotéleute - Queneau, jouant avec » ul », en fit même un exercice de style (« Un jour de canicule sur un véhicule où je circule, gesticule un funambule au bulbe minuscule à la mandibule en virgule et au capitule ridicule », etc.).

Dans un début de phrase du *Jardin de reconnaissance* (p. 47), autre cas à signaler, on retrouvera « oi » dans « Quoi », « poids » et « moi » (cf: « Objet vidé du Quoi, matière vide d'un poids, terre sans moi ») et ailleurs : « Où est ce quoi ? Qui est-cet endroit ? » Dans *L'Acte inconnu*, on parlera de « lois en bois d'moi » et « en quoi » (p. 98). Ces jeux, fréquents, autour de « oi » et de « quoi » trouvent leur origine dans *L'Atelier volant* : « Coin jailli, touchez le quoi ! […] Roi, entrez, cornez mon coin » (p. 91).

Quant à « e », le son concerne des jeux, fréquents aussi (voir O.I., p. 64, par exemple), où l'on tournera autour de « Dieu », de « deux », de « cieux », de « vieux », de « yeux » et/ou de « lieu » - c'est que dans les « vieux cieux » se cache un « dieu vieux » – quant à « je », s'il n'a « plus de lieu », c'est parce qu'il « n'est plus deux » mais il lui reste ses « yeux deux » (C.H., p. 132), pour « loucher » et pour pleurer. Pour passer à « i », il y en a phonétiquement « six » en cinq mots à la page 78 de *Vous qui habitez le temps* (ce qui est un véritable exploit) : « Ici, à Issy, à Ivry ». Dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 214) se constitue même toute une généalogie biblique à partir de la lettre I et on rejoue avec le i à la page 201 (« Non, Hirque, pas Hilque, pas Himque ») et à la page 206 (« Hile, Hire, Hime, Hirque, Irq »).

Dans le cadre d'une longue liste s'apparentant à une tentative d'épuisement et figurant dans *Le Discours des animaux* (de la page 242 à 247), on assiste à un festival de préfixes fixant une limite, indiquant une impossibilité et/ou indiquant un manque (ou plutôt un « minque ») voire un défaut : « in » et « im » sont en effet ultra-représentés (surtout au début



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

de la liste) même si « irr » tire assez bien son épingle du jeu (tandis que les préfixes en « il », « inl » et « ill » sont beaucoup plus rares). Lire une liste de cette sorte, c'est comme assister à une course de lettres et d'homéotéleutes (à moins qu'il ne s'agisse d'une lutte de mots) : qui a gagné, de « in » ou de « im » ? Quid de l'*outsider* et des lanternes rouges ? Qu'a-t-on *in fine* préféré ? Quel fut le choix de la Seule à Cédille ? Telles sont les questions patasportives qu'on peut éventuellement se poser en lisant ce type de texte.

En fait, si l'on se contente de lire nos remarques (et celle d'Alain Borer) concernant ce procédé-là, on pourrait presque croire que Novarina (nous faisons notamment allusion aux *Revenentes*, de Perec) a un fonctionnement oulipien. Or, et même si cela peut paraître incroyable, il n'est pas certain que toutes ces répétitions cocasses (allitérations, homéothéleutes et redoublements relevant du pléonasme) soient voulues ; cela, en effet, vient peut-être sous la plume mais encore faut-il avoir l'idée, la présence d'esprit (et le talent) de laisser les choses en l'état car c'est surtout sous le rapport du rythme que sont novariniennement intéressantes assonances et allitérations.

## 2.6. L'obstinée persistance du viandat

### 2.6.1. Jeanjean fait du vélo

L'utilisation constante de la tautologie – voire de la super-tautologie (dans « même mêmerie ») – rejoint et permet d'illustrer la persistance de l'être. La chose se reproduit juste après qu'elle paraît. C'est qu'elle est. Cela implique un doublement, un triplement, un quadruplement, un quintuplement, un sextuplement – et excétérement puis poussièrement, pourrait-on ajouter en parodiant très mal l'auteur. L'œuvre qui aborde le plus souvent ce thème est incontestablement *La Chair de l'homme* (le titre en donnant déjà un petit aperçu) et l'image la plus efficace est sans doute celle du cycliste de la page 93 se reproduisant sur ses roues pour apparaître (à soi et à autrui, ce qui, ici, revient au même puisque c'est un dialogue à la Monsieur Monsieur auquel nous assistons) :

***Lâchant guidon, au miroir en passant, j'ai adressu à mon corps quand je le vis m'arriver : « Hé-ho mon corps : vous devriez travailler pour rouler ! arrêtez de passer toujours par où vous vous arrêtez ! » Mais mon corps reprit en reprenant : « Arrêtez de parler, vilain cycliste : car vous devriez vous taire au lieu de toujours vous reproduire sur vos roues pour m'apparaître ».***

L'avancée de la machine donne en effet l'idée d'un mouvement vers l'avant (comme s'il y avait « de moins en moins de passé » au fur et à mesure que les kilomètres défilent) et l'impression qu'aller vers l'avenir est le seul moyen d'être présent au présent pour l'Animal du temps.

En somme, il n'y a pas trente-six possibilités ; la chose (ou l'être) doit se reproduire pour continuer à être. Ce travail, ce suivi, se retrouve dans les verberies et même les mêmes mêmeries (qui peuvent parfois se confondre novariniennement) : soi se dédouble et les choses chosent tandis que l'homme homme et que les bêtes bêtent. Idem pour l'objet qui persiste à objer, les membres à membrer, l'être à être, le crâne à crâner et la tête à tête car, grâce à la bouche et à l'image d'un enfant, la tête tète, boit et mange pour être exactement en même temps que le corps qu'elle accompagne et aide (d'ailleurs pas mal) à être, lui qui co(u)rt, le corps, à sa perte, de façon forcément moins cérébrale – tout ceci dit dans une perspective et un esprit vaguement novariniens. Ce jeu peut s'appliquer à tout ce qui est : l'autre autre et même même même. Si la vie est possible, c'est peut-être même parce que



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

le même m'aime ; sinon, il me laisserait tomber et il serait alors très difficile de continuer à être et à aimer aimer.

On voit ici la familiarité entre êtrerie, verberie et mêmerie : cette familiarité se dit de façon comique chez Novarina, ce qui nous pousse (d'où les interprétations parfois un peu pataphysiques proposées dans cette sous- partie) à considérer la question sous cet angle. C'est une autre manière de signifier, comme Gertrude Stein, qu'une rose est une rose est une rose est une rose (chez lui, les roses rosent mais cela revient au même) ou de décomposer, comme Marcel Duchamp, le *Nu descendant l'escalier.* Dans « Se reproduire soi-même en plusieurs Jean Soi » (*in* C.H.), le dramaturge semble même décrire le nu duchampien (qui est aussi, paradoxalement, un nu en bois, ce qui est très novarinien) et il serait intéressant de lui demander s'il n'avait pas l'œuvre à l'esprit en écrivant ce type de phrase. De même, dans une phrase comme « Je marche dans l'espace en me dépassant » (C.H., p. 480), le déplacement/dépassement concerne quelqu'un qui n'arrête pas de se passer devant, s'auto-dépassant, s'auto-dépassant, s'auto-dépassant…

### 2.6.2. Jeje

Au fond, l'apparition d'Adam pourrait novariniennement se résumer par : « Entre un personnage comme moi qui disa toujours jeje au lieu de je » (C.H., p. 407) : il s'agit donc d'un effet comique proche du bégaiement et (zeugme raté) de ne pas voir partout l'ombre de Baruch Spinoza, la variation sur le thème étant essentiellement esthétique et humoristique.

Quoi qu'il en soit de la part faite au seul comique, il y a donc permanence de l'être (de Jean, de soi et de je) et la tautologie en rend bien compte, en donne une bonne idée. Au fond, cette figure qui s'apparente finalement moins à une figure qu'à un véritable principe philosophique ayant avoir avec l' idiotie, c'est à dire l'existence – Clément Rosset, qui a traité de l'idiotie, pourrait peut-être aller dans le sens de cette idée. « C'était au temps où Bruxelles bruxellait » fut la variation géographico-linguistique de Jacques Brel sur le thème, la permanence relative de la bruxellerie (Bruxelles ne bruxellant plus) concernant chez lui un groupe considérable d'individus ; Novarina, lui, va encore plus loin en parlant de tous les hommes, de l'homme hommant, de Jean, d'Adam, du monde et de tout type de vie.

De même, il ne se contentera certainement pas d'illustrer l'idée de durée en mettant en avant l'image, efficace, d'un « vilain cycliste » qui serait l'homme. C'est qu'Adam est ici « le forgeron de [soi-même] » et l'ouvrier de ses yeux » (C.H., p. 268) ; ce qu'il faut peut-être comprendre, c'est qu'il y est quand même un petit peu pour quelque chose : « tiens bien raide, faut pas mollir » dit le créole. Au fond, l'êtrumain novarinien semble plus ou moins conscient du problème, lui dont le projet de vie consiste justement à « vivre en vif », à « survivre à hier » et « atteindre surlendemain » (C.H., p. 252), voire de prouver qu'il n'est pas dans le plat et de « [prouver] sa preuverie » (C.H., p. 301). A la page 371, plusieurs gens restent « Jean » mais c'est un Jean qui s'apparaît à soi-même et t'apparaît à toi-même ; chez soi et chez autrui, tête et corps se renouvellent – ce qu'on pourrait (ceci pour ne pas poser que L'Adam dure) redire ainsi : Adam tient le coup malgré tout (message au fond très positif).

Nonobstant, il y a des empêchements, des freins ; tout n'est pas si facile ni ne se fait tout seul : le « fier univers qui essaye de s'engendrer »(C.H., p. 419) y parvient-il toujours ? Une lassitude peut s'instaurer : c'est qu'il faut supporter la « sinistre répétition de la chanson identique du même monde par lui-même » (C.H., p. 263). Même chanson dans *Le Jardin de reconnaissance* : « Depuis que l'homme succède à l'homme, mon apparition humaine est une redite » (p. 45) ; et on se demande dans *L'Opérette imaginaire* (p. 114) : « Jusqu'où la prolifération humaine aura-t-elle vanité d'avoir lieu ? » Mais cette « sinistre répétition »



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

était déjà déplorée dans *Le Discours aux animaux* (p. 137): « L'Humanité chantait du monde l'immonde répétition : un jour plus un jour plus un jour plus un jour » ; or, « [ce] jour n'a pas son pareil pour être semblable aux autres ».

Signalons au passage que le cinéma américain a su aborder talentueusement ce thème dans *Le jour de la marmotte,* film d'ailleurs évoqué (ce n'est pas un hasard) par Guillaume Asselin dans « Le sourcier de chair : du rapport de l'écriture au chamanisme[73], rappelant par moments (au moins dans le principe) l'humour d'un Marcel Aymé et avec un acteur, Bill Murray, capable d'exprimer une lassitude comiquement beckettienne devant le jour (toujours le même) qu'il s'agit de vivre. *A contrario*, chez Novarina : pas de fantastique ni de science-fiction : ce jour se répétant n'est autre que la vie.

Ce qui complique et corse le tout, c'est quand l'entropie et la conscience d'une fin prochaine s'en mêlent et entrent dans la danse : « Voyez le sol comme il est bas ; voyez comme j'y tombe et j'y tombe », « tomber » n'étant autre qu'une nouvelle verberie formée à partir de cette tombe qui se creuse sous soi (On y tombe ! On y tombe !). C'est qu'ici, « persister en vianderie » équivaut presque à "mourir à petit feu". Et surtout donc , il y a une buttée : « L'homme reproduit l'homme jusqu'à mort d'homme » (C.H., p. 454). Difficile d'hommer dans ces conditions, avec cette conscience.

### 2.6.3. Joie et vitesse

En somme, l'homme ne doit pas faire l'ange ni la bête ni même l'homme, jouer à l'homme mais bel et bien hommer et persister dans cet « hommât », ce qui n'est si évident que cela. Il faut hommer comme il sied : être en viande et en vie ne suffit pas car c'est « en viande, en vie et en vitesse » (C.H., p. 276) qu'il s'agit d'être. Pas de viande de glas qui tienne (et qui tienne debout) car, *a contrario*, « l'homme qui d'une même vitesse stagne et stagnera est perdu pour son corps » (C.H., p. 404) ; autrement dit : il s'agit de continuer à viander (persister à « être » ?) à la « vitesse grand V » – ce qui revient à dire « grand U » (cf. du « ut » originel et de cette lumière du départ qui dure toujours). En somme; le « je » veut continuer à être vivant, mouvant, comique et traversé voire émouvant.

Ce travail de permanente permanencerie (on voit que nous sommes au diapason novarinien) concerne bien sûr également l'animal (même si ce dernier n'a pas en théorie la possibilité d'en avoir la conscience) : le « canard de canardet » (C.H., p. 41) canarde, recanarde et recanardera jusqu'au moment où, canardé, fauché par la Canarde (la Camarde des canards), prendra fin la canarderie que fut sa canarde de vie. Tout ne sera d'ailleurs pas complètement fini après ; c'est ainsi que les « êtres paludéens » de Queneau « [continueront] à vivre / Engendrant de nouveau êtres paludéens » et qu'à l'instar de Ganesh, Babar rebabarira sans doute sous une forme nouvelle – quant à Siva, ce sont ses bras qui suggèrent une vie se répétant duchampiennement, avec le mouvement qui va avec. Reprécisons qu'ici, on ne se multiplie pas trois fois par jour (comme à la page 262 de *La Chair de l'homme*), mais à l'infini jusqu'à la mort – pour le meilleur et pour le pire.

Le plus étrange est que cela, ce travail, semble continuer après la vie ; c'est l'élément nouveau, et très troublant, qui apparaît dans *Le Jardin de reconnaissance* : « Voici la seconde fois que votre cadavre redevient soudainement la même chose » (p. 55). La question qu'il s'agirait de poser à l'auteur est ici la suivante : pourrait-on aussi saluer le travail de l'entropie ? Pourrait-on, au lieu de la « [rechercher] », comme dans le fameux texte d'Artaud, féliciter la fécalité ? Pourrait-on intégrer "Bravo la merde !" à une liste de slogans ? Aussi scatologique que cela puisse paraître, ceci fait partie des vraies

[73] Guillaume Asselin, « Le sourcier de chair : du rapport de l'écriture au chamanisme », *La bouche théâtrale*, op. cit., p 83.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

obscurités novariniennes (l'auteur étant ici beaucoup moins radical que Christian Prigent, son talentueux collègue). Quant à "Bravo les cendres !", "Vive la poussière !", "En avant la rouille !", "Faites le choix de l'entropie !" et "Hourra la pourriture !", sont-ce des slogans novariniennement concevables ? Novarina pourrait-il rejoindre Arrabal criant (pour des raisons certes plus politiques) « Viva la muerte ! » ? Le fait est qu'on n'a pas vraiment l'équivalent de ce type de slogans dans les listes des Machines à dire voici. Qu'est-ce à dire ? Que l'auteur n'est pas aussi taoïste qu'il le souhaiterait ? C'est l'hypothèse que nous émettons.

Quoi qu'il en soit, mort et passé ne sont pas souvent présentés comme étant moteurs de(/dans) l'être et pour que l'être soit (et persiste dans cette voie difficile) car la faculté à se dédoubler/renouveler à l'infini pour être ce qu'on est a surtout à voir avec la joie (comme chez Spinoza): « Si vous aviez connu l'homme du Doublement, vous auriez connu l'homme à joie double. C'est moi. » (J.R., p. 50). Bref, dans le match acharné que se livrent Entropie (Passions tristes, etc.) et Vianderie (Joie de vivre, etc.), il semblerait que ce soit cette dernière qui l'emporte – mais de justesse.

### 2.6.4. Miracle de la rose

Le thème revient donc en force dans *Le Jardin de reconnaissance* où la fameuse phrase de Gertrude Stein analysant à sa façon le « miracle de la rose » semble transposée dans « voyez comme l'espace est multiplié par les oreilles par les oreilles par les oreilles par les oreilles » (p. 27): c'est que la perception doit se dédoubler de concert : si le réel est là, c'est que l'espace se multiplie et les oreilles se font l'écho de cette présence en se multipliant aussi, un peu comme une chorale d'oreilles.

De même, quand Novarina fait un titre de « Je suis », il nous dit peut-être ceci : quand on dit Je suis, ce qu'on dit aussi, c'est que je suis un chemin, une route ou quelqu'un. Or, ce quelqu'un, c'est peut-être soi. Ici, dans ce cas, soi suit soi qui suit soi qui suit soi qui suit soi : bref, c'est moi. C'est pour cela et en cela que soi est et que je suis, et que soi est ce que je suis : je suis ce que je suis, c'est à dire soi, c'est à dire moi – cela dit, en plus de l'ambiguïté entre « être » et « suivre », il y a peut-être aussi de très grandes différences entre soi, moi et je (sans compter « meo », « ego » et « bibi »).

Qu'elle s'effectue sur les deux roues d'un vélo ou pas, cette reproduction à l'infini de soi (et du monde autour de soi) peut aussi être refusée mais alors (voir J.R., p. 52) comment « [débarrasser son corps] du jeje » ? Dans cette affaire, face à ce problème, l'auteur a un statut spécial : l'œuvre avance, l'œuvre œuvre, le train ne traîne pas. L'œuvre est un double du corps. Et ce corps vit sa vie de corps. Cela se passe ailleurs. Il n'est pas possible d'en parler.

Le refus de durer se dira autrement dans *L'Origine rouge (*p. 62) où la notion d'«adhésion » est mise en avant : si Panthée et L'Anthropoclaste adhèrent à peu près à tout (à la « vivification de la vie », à « l'ominisation humaine de toutes mes forces post et périhumaines », à l'adhésion d'autrui; aux « autos Mercier », au « boulevard Lutreau », au « sujet-verbe-complément », aux « stations » et aux « trous pariétaux »), on peut aussi vouloir cesser de coller à la vie et choisir donc de « refuser l'adhésion » ou, comme L'Anthropoclaste, « avoir mal à l'adhésion » (fût-ce celle d'autrui) mais continuer quand même à adhérer à tout et malgré tout.

Pourtant ce n'est pas vraiment cela, ce refus, cette difficulté, que l'on explore dans *L'Opérette imaginaire, L'Origine rouge, La Scène* et *L'Acte inconnu* (on l'a fait avant, dans *Je suis* et *Vous qui habitez le temps* ou parfois dans les pièces du début) : ici, on veut



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

montrer le « tourbillon du jeje » et le vertige qui va avec. Ce qui se passe (pour se situer sur un autre plan), c'est que dans son œuvre et son parcours personnel, Novarina semble aller vers toujours plus de joie : il dit oui à la vie, au théâtre, à l'écriture, à la peinture (le pendant logique de tout ceci étant bien sûr de crier « Mort à la mort ! ») même s'il n'adhère pas plus qu'avant aux réifiées-déifiées « langues de buis » des Machines à dire voici et autres discours creux des nouveaux Boucot au pouvoir (mais cela relève d'une approche plus politique que nous étudierons plus tard). L'adhésion à la vie est donc quasi-totale et cela se chante et se dit comiquement comme dans le blason amoureux de *L'Opérette imaginaire* (aux pages 119-120-121).

Autre variation, puisée dans *La Scène* (p. 45) : ce qui « nous engendre », c'est la « perpétuité du monde » : « le réel nous fabrique ». Cela s'apparente à un travail qu'il faut faire « une heure par jour » : c'est le travail sur soi et qui ne vient que de soi qui est désigné là (il est même surprenant qu'une heure suffise) mais cet effort doit s'effectuer gaiement et, pour nous le signifier, Novarina ira jusqu'à revisiter « La meilleur' façon d'marcher / C'est de mettre un pied d'vant l'autre / Et d'recommencer » pour en faire « Revivre revivre, rerespirer / C'est la meilleure façon / D'pas trépasser » (O.I., p. 42), marche et vie étant novarinennement synonymes (« Je marche donc je suis » dira ailleurs l'auteur).

Dans *L'Acte inconnu*, ce seront de nouvelles variations comiques : la duplication de soi par soi est présentée comme une action se réalisant à son insu mais qu'il faudrait pouvoir éviter : n'en finissant pas de « [dupliquer] chaque matin devant [son] miroir la figure de l'homme et empiré cette action par la récidive », Jean Léopode (p. 91) se voit d'ailleurs sanctionné, ce qu'on pourra trouver injuste car il n'y est pour rien – pourtant : est-ce si sûr ? C'est ce que suggère peut-être l'auteur…

A la page 35, c'est par les « trous du visage » (ces trous correspondant sans doute à des sens : ouie, goût, vue) que l'on se reproduit. A la page 116, « l'apparition de ma tête qui [pousse] le son ut » semble devoir se redire à l'infini : c'est la condition humaine. Ici, la vie doit venir « de temps à autre » (en fait : à chaque respiration) pour « nous donner raison » – sinon, c'est bien simple : « nous disparaîtrions de la terre » (p. 139). Précisons : c'est tout le temps que la vie nous empêche de disparaître – et il est donc bizarre que l'auteur choisisse d'utiliser l'expression « de temps à autre ». Quant à la « contrebasse qui joue *ut* à perpétuité », c'est sans doute le corps.

Ici pourtant, nous n'évoquons pas assez le passé. Or, s'il y a une joie de la marche(/ course/fuite) en avant, il y a aussi une joie encore opérante de ce passé non encore passé qui nous fait être ce que nous sommes. Derrida l'a dit : le phénomène vient du passé, le phénomène est un spectre et Novarina, après Shakespeare, donne une brillante illustration théâtrale de cette théorie sur la scène de *L'Acte inconnu*, son approche s'apparentant aussi à celle d'un "chamane chrétien".

## 3. Métaphores, paradoxes et autres bizarreries

### 3.1. L'Union des contraires

N'oublions pas le nom de la compagnie de Novarina : « L'Union des contraires » ; c'est dire l'importance qu'il accorde à la chose. Assez logiquement, il excelle dans l'oxymore – et même, à l'occasion, dans l'oxymot, comme dans « Saperme » (Sapin +sperme). Signalons ici les plus spectaculaires ; tout d'abord, il y a des personnages paradoxaux comme « L'Acteur fuyant autrui », le « nain Gigant » et « saint Félon » (D.V., p. 226) ou encore une science de non-science, la « science d'ignorance » (P.M., p. 23) qui est



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

un non-sens plein de sens, un peu comme « cure d'idiotie ». On invente par ailleurs un supplice, *a priori* assez supportable, qui consiste à être « lapidé de plumes » mais aussi un « écartèlement comique » (P.M., p. 59) et des « coups caressants » (O.R., p. 115).

Aussi bien, on évoquera un « glas joyeux », des « cancres logiques », une « sainteté du clown », des « langues mutiques » (V.Q., p. 89), etc. De même, on croisera des êtres ambigus comme « Marie Garçon » (V.Q., p. 74) et « mon oncle Nicole » (A.D., p. 40). Il y a encore des « petits vétérans », des « papiers en plastique » (J.S., p. 120), etc. Enfin et dans un même ordre d'idée, une injonction abrupte comme « Chantez Couac ! » (V.Q., p. 80) relève encore de l'oxymore tant il est vrai que, lorsqu'on chante, on essaie plutôt, en règle générale, d'éviter les couacs.

Mais procédons avec plus de méthode en partant des pièces du début : dans *L'Atelier volant* (titre quasi-oxymorique), on parlera de « loups domestiques » (p. 136) et des « Contemporains de l'avenir » (p. 168). Dans *La Lutte des morts,* on parlera de la possible « guérison des morts » (p. 426) et on fera un « Sermon Mutique » ; dans l'univers noir, morbide et inquiétant qui nous est décrit, « Quelle belle poule morte tu sens !» (L.M. ; p. 471) est un compliment formidable – et la phrase plairait beaucoup à Tim Burton. On parlera encore de la « bonne souffrance » (L.M., p. 492), expression rappelant la proverbiale bonne fatigue.

Dans *Le Babil des classes dangereuses*, on mettra plus ou moins en présence le satin et le sapin (p. 281), on pratiquera une « danse assise » (p. 284) et on parlera du « silence éternel de son p'tit cul » (p. 304), rapprochement comique car « p'tit cul » et « silence éternel » ne font pas vraiment partie d'un même registre de langue. Dans *Le Discours aux animaux*, on croisera des « jeunes vieux » (p. 114) et on regrettera le « bon vieux temps » (p. 251) en se disant « quand j'étais vieux ». Bref, on perd la notion du temps qui passe ; on parlera même de « cet après-midi matin » (p. 17) et on tiendra aussi, ce qui va dans le même sens, des propos complètement contradictoires : « J'ai un très grand amour pour tout mais j'ai toujours très cordialement détesté tout » (p. 105). L'action (?) du *Discours aux animaux* se passant en partie dans une forêt, on se dit que c'est peut-être la folie amère et parfois furieuse d'un misérable « fou trompé des bois » (Merlin ?) qui est à l'œuvre ici.

## 3.2. Uniez les séparés !

Quant aux « lumières de ténébrité » (D.V., p. 235), s'opposant (ou pas) à la « ténèbre de lumière » mentionnée dans *Le Discours aux animaux* (p. 98), elles sont comme une réponse, un écho à « l'obscure clarté qui tombe des étoiles » de Racine voire aux « hosties noires » de Senghor. De même, habitués que nous sommes au Mont Blanc, le « Mont Noir » du *Drame de la vie* (p. 265) pourra nous surprendre. La surprise sera également au rendez-vous lorsqu'il sera question du « vagin de l'homme » (D.A., p. 223), et devant des phrases telles que « Mon nom est l'Homme Salique, je suis la femme de Landrée Femnique. » (D.A., p.197).

Dans *Le Drame de la vie*, outre le « savant ignorant » (p. 281), on croisera un « cadavre vivant » (p. 45), « Le Moribond Vivaribond » (p. 207) et on évoquera la « Tombe du Salut » (p. 161). Quant à l'homme « à qui l'on troue le front », il s'exclame paradoxalement : « nous vivons une époque formidable » (p. 267). De même, si l'on connaissait déjà les poissons volants et les plantes carnivores, on verra passer dans le ciel du *Drame de la vie* des « oiseaux végétaux » (p. 116), animaux imaginaires évoquant un peu l'univers onirique d'un ouvrage de science fiction – la contradiction se retrouve encore dans « Fermez la porte ouverte » (p. 236) et dans « Ecoutez le silence qu'ils font, ceux qui hurlent de déraison » (p. 67). De même, quoique sans tête, le porc de la page 18 parlera de sa pensée (peut-être par



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

ventriloquie). Enfin, on lancera « Entrons sortons ! » (D.V., p. 273), ce qui rappelle l'absurde mot composé « avance-recule » (p. 227), singulier verbe double annonçant les mouvements contradictoires décrits dans *La Chair de l'homme* – de même, on trouvera dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 46) une « porte fermée ouverte », expression novariniennement taoïste et s'opposant à l'idée trop répandue selon laquelle une porte doit être ouverte ou fermée.

Dans *Vous qui habitez le temps*, on parlera de « verbigérations mutiques » (p. 45) par opposition aux « extrêmes loquacités » ; on « [blasphémera] par les louanges » (p. 93) et on se vantera d'être « le seul à penser comme tout le monde » (p. 52). Dans *Je suis*, on fera le désolant constat qu'il nous reste « de plus en plus moins de temps » (p. 60). Dans *L'Opérette imaginaire*, tandis qu'un « porc brame » à la page 179 et qu'un dénommé Modeste « se vante » à la page 147, on commettra des « Crimes altruistes » ; de fait, on pourra ici parler de crimes altruistes en ce qu'ils « arrangeraient » notre prochain puisqu'il semblerait qu'il y ait une véritable « Joie d'être mort » (p. 86). Pourtant, au journal, on annonce qu'un « enfant mort-né a porté plainte » (p. 31) ; bref la « Joie d'être mort » ne concerne pas tous les morts, chacun ayant sa façon de la vivre.

De façon tout aussi inattendue, on situera « Clermont-Ferrand Sud dans l'Ariège » (O.I., p. 74) et on « [s'esclaffe] à chaudes larmes » (O.I., p. 30). On parle encore de « répulsion amicale », de « dégoût prodigieusement intéressé » (O.I., p. 71) et d'une mystérieuse chanson « chantée bouche-cousue » (O.I., p. 60) : c'est un air paradoxal « qui s'entend mieux quand on l'chante pas » (O.I., p. 61) à l'image d'un silence éloquent. De même, si la « lumière nuit », la nuit, elle, brille par son absence de clarté, absence-opacité ne prouvant pourtant pas qu'il n'y ait rien à voir (cela, le jour nous le dira) ; bref, si la « lumière nuit », la nuit lumière – « et ça fait du bien de le dire » pourrait-on ajouter en reprenant une phrase de l'auteur.

Dans *L'Origine rouge*, il y a des « Cailloux Ignaux » (p. 120) et on sera encouragé à « [boire] l'eau qui donne soif » (p. 59) ; dans *L'Opérette imaginaire* (p. 38), ce n'était pas mieux, où il nous était conseillé d'«[acheter] Moisi ». Autre conseil paradoxal (O.R., p. 127) : « Ce qui est perdu : – *prends-le* ! ». Dans *La Scène*, il y aura une « Cérémonie des Crimes altruistes » (p. 84), qui officialise encore cette forme admise d'euthanasie et on célèbrera par ailleurs le « prix Nobel de la guerre froide » (p. 74). Dans *L'Acte inconnu*, notons enfin « suicide serein » (p. 14), « intellectuel organique » (p. 65) et « vide rationnel » (p. 56). De même (p. 103), si « l'amour est un grand maître », nous ne le savions pas « géomètre », terme technique semblant faire fi de la dimension éventuellement passionnée du sentiment en question.

Avec tous ces oxymores, on frôle la folie et avouons-le, fût-ce hors-sujet : c'est peut-être l'aspect le plus difficile à étudier (le plus troublant et le plus dérangeant) de l'œuvre de Valère Novarina. Cela dit, il s'inspire peut-être ici d'une tradition très ancienne qu'on peut faire remonter à Lao Tseu et/ou à Héraclite (il y aurait donc aussi une manière philosophique d'aborder le thème en question). Evoquant le philosophe grec (qu'elle cite à la page 88 du livre en question : « Le Dieu est jour et nuit, hiver et été, guerre et paix, abondance et famine ; il se transforme comme le feu ») à propos de la poésie de Jean Tardieu, Lydie Parisse (dans son ouvrage *La* « *parole trouée*». *Becket, Tardieu, Novarina*[74]) insiste sur la volonté tardivienne de saisir ce point « où les contraires cessent d'être perçus contradictoirement », citant ici le Breton du premier *Manifeste du surréalisme*. Cela s'applique encore à Beckett (« hanté par Héraclite » dit-elle à la page 14 de son étude) mais il nous semble que cela

[74] Lydie Parisse, *La"parole trouée".Beckett , Tardieu , Novarina,* op. cit., p. 78.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

pourrait aussi s'appliquer à Valère Novarina, l'approche de ce dernier étant peut-être plus clairement mystique comme nous l'explique Christine Ramat dans sa *Comédie du verbe* [75]:

***La contradiction est au fondement du paradoxe de la croix, que V. Novarina rappelle par le Credo quia absurdum de Tertullien, indispensable à la double nature du Christ à la fois Dieu et homme. Le modèle de la croix emblématise la logique paradoxale […].***

Après un développement concernant la démarche apophatique et la prédilection de certains mystiques pour la figure de style en question, elle explique que, très logiquement, « [l'] usage de l'oxymore est au centre de la pensée conceptuelle de V. Novarina ».

### 3.3. Le mariage de la carpe et du néant

Moins strictement ramassées que des oxymores, on recense également des phrases et expressions où le paradoxe n'est pas absent : « minimes vétérants sport » (J.S., p. 38), « Une fleur […] avec une tige en béton » (V. Q., p. 80), « les six boulevards perpendiculaires parallèles » (V. Q., p. 58) ou « Ce que tu ne possèdes pas, donne-le » (P.M., p. 119). Après ces quelques exemples donnés en vrac, procédons chronologiquement en commençant par *L'Atelier volant* , avec des phrases non moins étranges telles que « Silence, et vite ! » (p. 27) ou « Taisez-vous, pauvre nombril !» (p. 118), le « pauvre nombril » annonçant peut-être le « triste pignouf » des pièces qui vont suivre. Dans « Ils picorent comme des loups » (p. 21), on confond basse-cour et bêtes sauvages pendant que dans « Tous mes objets viennent boire » (p. 24), c'est l'inanimé que l'on animalise. Dans le rythmé « Assez gravité, l'ennemi exagère » (p. 121), on s'accuse sans doute de tourner autour du pot et/ou de trop réfléchir avant d'agir. Une expression comme « Je rêve de mener une vie affective » (p. 95) semble indiquer que la misère évoquée dans *L'Atelier volant* n'est pas seulement économique (on est perdu, on ne sait plus à quel sein se vouer et on se raccroche à Boucot, qui bien sûr en profite). Quant au « verre de mousse » (p. 120) qui se présente comme une solution possible mais momentanée et illusoire à tout ce malheur, ce n'est peut-être pas un oxymore (« verre en mousse » en serait un) mais plutôt une métonymie somme toute assez classique, la surface mousseuse d'un demi représentant à elle seule le verre de bière.

Dans *Le Babil des classes dangereuses*, on se dit qu'on évolue vraiment dans un monde de fous : « Avez-vous lu ce livre étrange sur la jeunesse de Molière ? La vie de Manuel Kant est racontée en détail. » (p. 228). Ici, comme ce n'est même pas d'Emmanuel Kant qu'on parle, le doute pourrait presque s'installer : et si c'était ce Manuel Kant qui avait écrit les pièces de Molière ? Dans *Le Discours aux animaux*, ce qu'on « oint », c'est un « groin » (p. 68) ; certes, cela rime – mais, malgré tout, pas à grand chose. Pourtant, l'intention est sans doute iconoclaste car de même qu'on ne baptise pas un cochon, on ne oint pas son groin (c'est comme « manger du jambon pendant la messe » : cela ne se fait pas). Exemple moins spectaculaire : le paradoxe relatif de Jeannot (repris à la page 39 de *L'Animal du temps*) qui se présente comme le « fils unique » de son père : « Quoiqu'en famille nous fûmes onze enfants » précise-t-il – le père s'étant peut-être remarié, il s'agirait alors d'une famille recomposée : bref ici, comme pour « La lumière nuit » où même « La mort n'est pas vraie », le paradoxe peut aussi s'expliquer par une fausse première impression.

Au fond, le paradoxe peut n'être qu'une illusion de paradoxe (cette dimension est de fait travaillée par l'auteur, toujours cherchant à aller voir de l'autre côté des phrases), ce qui pourrait presque nous faire novariniennement poser : "Le paradoxe n'est pas vrai", "Le

[75] Christine Ramat, *Valère Novarina*. *La comédie du verbe*, op. cit., pp. 268-269.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

paradoxe n'existe pas" ou "Il n'y a pas de paradoxes". Dans « La parole visible »[76], Jean-Luc Steinmetz remarque à son tour :

***La première fois où parle Jean Terrier, il exprime une phrase qui, tout en étant logique grammaticalement, est impossible sous le jour du sens ; « Ma mère n'a pas eu d'enfant ». Phrase de l'aliénation mentale, correcte dans ses composants syntaxiques, inviable cependant pour qui la profère. Elle présente le genre d'absurde que l'on trouve dans ce théâtre.***

L'onomastique sera également concernée par l'absurde et les rapprochements improbables comme dans « Le Gendarme médicament » (D.V., p. 255), « Monsieur Tiroir » (S., p. 20) ou encore « Docteur Panier », etc. Quant au « Serpent Mulot » du *Drame de la vie* (p. 64), ce n'est pas tout à fait un oxymore mais peut-être un monstre hybride, une sorte de rat long ayant le bras long ou de serpent à face de rat avec des oreilles de Mickey. Encore une fois (*mea culpa*), nous n'avons pu nous empêcher, à partir de ce « Serpent Mulot », de proposer notre petit délire personnel, mais cela est dû aussi à la stimulation imaginaire que l'on peut ressentir devant une telle association de mots (et d'animaux) tout à la fois bizarre et inquiétante. Car c'est peut-être cela, une sorte de peur diffuse, qui peut expliquer le désir interprétatif (Le rire, lui-même, Bergson le disait, a tendance à faire peur) : en somme, peut-être cherche-t-on à se rassurer en proposant des interprétations ?

En somme, la folie n'est pas loin, s'expliquant peut-être par un traumatisme lié à l'enfance : « Il dit que son père chia un cristal et qu'il est sourd d'avoir vu ça » (D.A., p. 128). Bref, les incohérences continuent dans des pièces plus récentes, absurde et paradoxe régnant en maîtres incontestés : « Il pleut partout, grand soleil sec par ailleurs » (O.R., p. 13), «  baisse partout ailleurs à la hausse » (S., p. 23), « faire quadrature pour former cercle » (A.I., p. 110), etc., etc.

### 3.4. Au zeugme, citoyen !

Le titre de cette sous-partie paraîtra peut-être iconoclaste mais n'oublions que notre but est aussi d'essayer de nous mettre un peu au diapason de l'humour souvent potache de Valère Novarina qui, comme on le verra plus loin, s'amusera, tel Gainsbourg ou Beckett (« aux fourches, spermatozoïde ») à parodier la Marseillaise. On recense donc quelques cas de zeugmes, notamment dans *L'Origine rouge* et *La Scène*, le plus spectaculaire étant peut-être : « Je ressens […] au pied et au passé une douleur dont j'ignore la cause tant j'y souffre » (O.R., p. 66), ce qui semble indiquer que le passé est comme un boulet qu'on porterait au pied : dans cette image, l'homme se voit indirectement assimilé à un bagnard souffrant de trainer comme un damné ce triste boulet qu'est le passé : entre les mauvais souvenirs et la conscience de cette mort qui le fait blémir (cf. fin du *Jardin de reconnaissance*), Adam n'est donc peut-être pas l'animal le plus chanceux – c'est ce que cela semble sous-entendre.

Dans *L'Origine rouge,* on aura aussi « Apportez-moi un jardin, de l'eau fraîche et une corbeille de fruits et de quoi me laver les mains » (p. 117), ce qui rappelle une liste à la Prévert tournant court ; c'est que les zeugmes novariniens ne concernent pas toujours deux termes, l'effet zeugmique, ayant parfois à voir avec l'art subtil de la pointe. A la page 59 de *La Scène*, on passe sans transition du travail du bois à celui du foie et, au niveau de l'effet produit, le procédé se situe à l'intersection du zeugme et du coq à l'âne. A la page 42, espace et temps sont associés cavalièrement dans « Ca fait maintenant une heure et huit kilomètres que je vous vends cet objet cent écus. » Enfin, à la page 89, sans doute pour

[76] Jean-Luc Steimetz, « La parole visible », *La voix de Valère Novarina*, op. cit, p. 39.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

dire que c'est vraiment « la fin de tout », on retravaille « C'est la fin des haricots », pour dire « C'est la fin des hommes, des vivants, des cailloux et des haricots ». Pourtant, le zeugme est un procédé moins fréquent que le coq à l'âne, que l'auteur semble pratiquer volontiers, à l'instar de certains poètes de la vivacité comme Max Jacob ou Benjamin Péret.

## 3.5. Celui qui dompta Dada

### 3.5.1. Des images surréalistes en diable

Certaines formulations associeront, par la comparaison – un peu comme dans le fameux « Tu es belle comme un comité de gestion » –, des termes plus ou moins antagonistes : « avoir l'esprit comme la moutarde à cataplasme. Des idées autant qu'un maillet » (F., p. 584). Sans être à proprement parler antagonistes, des termes très différents ou appartenant à des registres de langue non poreux d'habitude feront, associés, l'objet d'expressions nouvelles et souvent très curieuses ; c'est ainsi que « commettre » s'appliquera aux « enfants pariétaux » et qu'on trouvera mille autres exemples de ce type de formulations…

Pêle-mêle et outre les « yeux ébouriffés », on recense encore des « miettes de chair », des « chatons de cervelle » et autres « chansons cervicales » ainsi que des expressions vraiment étranges comme « L'action pleut » (J.R., p. 72), « Hurlez drapeaux » (O.I., p. 315), « un gros tumulus d'alibi » (J.S., p. 91), « Bigresse de vie » (J.S., p. 192) « Eteignez tous les témoins » (J.S., p. 27), etc. Dans *L'Acte inconnu*, cela fourmille littéralement avec notamment « Orifices Mentaux » (p. 9), « trous catastrophiques » (p. 57), « fruits calciques » (p. 120), « chien physique » (p. 45), « eau négative » (p. 113), « poudre de silence » (p. 46), « orties silencieuses » (p. 47), « âme en chiffon » (p. 136), « âme […] parlante et *souvenante* » (p. 136), « boisson mutique » (p. 123), « hêtraies de falbalas » (p. 121) ou encore « pyjama d'linceul » (p. 14) mais il faut bien préciser que dès *L'Atelier volant,* ce surréalisme novarinien était omniprésent. On y évoquait par exemple une « fricassée de dollars » (p. 251), une « soupe de papier » (p. 108) et un « couteau de carton » (p. 83) ou bien alors on tombait sur une expression absurde et farfelue comme «  tondre un bol sans qu'il se plaigne » (p. 62), etc. De même, à la fin de la pièce (p. 150), Madame Bouche tiendra un discours digne de figurer dans une anthologie du surréalisme :

***On dirait une reine marchant sur des grenouilles ou bien la reine des grenouilles parcourant un tapis de poulets, deux roues en train d'apprendre à vivre à une ornière ou l'Avarice passant dans un ciel de canard !***

L'amour fou préconisé par Breton pourra aussi s'exprimer de façon surréaliste chez Novarina : « Les trous des drapeaux méditants s'exaltent dans notre avenue : moi j'ai ta chevelure nue pour y noyer mes yeux contents ! » (O.R., p. 68). Autre paradigme reconduit : le meurtre arbitraire en tant que modalité possible de l'approche surréaliste (cf. métaphore du révolver et des passants qu'on assassine dans la rue) ; ainsi, dans *La Scène*, on aura (p. 143) : « C'est une action que je dois faire – puis traverser. Par exemple vous tuer avec l'aide de ce couteau pendant que vous ne prononcez aucun mot pour crier à l'aide ». Bunuel n'est pas loin mais, malgré tout, cela reste beaucoup plus novarinien que typiquement surréaliste : « Voici mon corps qui m'approche : il forme une boucle hors de toute logique. Je n'ai pas coutume de crier pour rien » (S., p. 143). A la page 123 de *L'Espace furieux*, la notion de crime est sadiennement (et l'on sait que Sade était considéré par Breton comme l'un des grands précurseurs du surréalisme) rapproché de la notion d'amour : « Chaque fois que j'entendais parler le crime, j'entendais parler d'amour» (mais Sade aurait sans doute dit exactement le contraire). En fait, c'est plus dans la structure par nappes, vagues,



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

niveaux différents et alternance rapide de scènes que se ressemblent les deux auteurs, tout deux « logothètes » s'il faut en croire Marion Chénetier[77].

Aux pages 135-136-137-138-139-140-141-142 de *La Scène*, on tombe même sur une véritable machine à associer surréalistement des choses différentes : à partir d'une entame en « La machine à […] », on aura en effet « La machine à boire la soupe prospecte l'univers », « La machine à sortir des sentiers battus déguste de la crème », « La machine à esquiver le récit fond en larmes », « La machine à rater tout crie au feu » ; mais les multiples allusions à *La Bible* restent des rails très novariniens : « La machine à danser sur place paraphrase l'Evangile », « La machine à frôler le vide rompt le pain » (et on pourrait presque considérer que « La machine à lécher le fond des plats en regardant dans l'assiette de l'autre s'écarte de la voie droite » correspond à un onzième commandement s'appliquant à ce qu'on pourrait novariniennement appeler la convoitise-gourmandise). Ce côté machinal rappelle aussi certaines métaphores typiquement chandlériennes, ou celles d'un suiveur de talent comme Alain Gerber (cf. « ça lui irait comme des bretelles à un Pélican», « ça lui va comme une salopette à un crapaud », etc.). Autre machine surréaliste (expression peut-être oxymorique), cette structure à peu près fixe (« La tête de l'homme est une […] qui tient pas droit dans une […] qui […] ») que l'on trouve dans *Je suis* (p. 169) :

***La tête de l'homme est la tête de l'homme ; la tête de l'homme est une cuiller qui tient pas droit dans une soupe où bourdonne aucune mouche ; la tête de l'homme est une valise qui tient pas droit dans une poubelle qui ronchonne ; la tête de l'homme est une abeille qui tient rien ; la tête de l'homme est une serviette qui tient rien dans une mouche qui dépasse ; la tête de l'homme est un pied qui chante faux ; la tête de l'homme est une valise qui tient pas droit dans une poubelle qui ronchonne ; la tête de l'homme est une abeille qui tient pas droit dans une ambulance qui bourdonne ; la tête de l'homme est une serviette qui tient pas pas droit dans une voiture qui dépasse ; la tête de l'homme tient pas droit dans un tiroir rouge.***

Il y a peut-être un peu d'Oulipo là-dessous (rigidité du dispositif, mots semblant permuter comme à l'intérieur d'une amusante sextine : « mouche », « abeille », « poubelle », « serviette », « ronchonne », « bourdonne ») mais l'approche est quand même très différente. Bref, ce n'est pas tout à fait surréaliste – ni tout à fait oulipien ; en somme : c'est novarinien, ne serait-ce qu'à cause du rythme, des effets répétitifs qui aident au rythme, de l'incipit, de la pointe et des phrases courtes (« la tête de l'homme est une abeille qui tient rien », « la tête de l'homme est un pied qui chante faux ») qui se détachent du reste en refusant en partie le moule et en sortant du jeu.

Ailleurs, des couleurs s'appliqueront surréalistement à des choses bizarres : si Eluard nous enseigne que la terre est bleue comme une orange, on parlera ici de « soupirs violets » (D.A., p. 80) et de « soupe à poils jaunes » (V.Q., p. 92) ; à la page 66 du *Jardin de reconnaissance*, on évoquera même un « petit garçon de 11 ans [vérifiant] être à poil rouge ». Quant à la « bicyclette blonde » (O.R., p. 20), elle ne peut que nous rappeler, par sa pilosité saugrenue (même si le blond peut aussi s'appliquer au blé, à la bière et au soleil) le « revolver à cheveux blancs » de Breton et le « cœur chevelu » d'Artaud, sur lequel le « petit Poète perdu [quittant] sa position céleste » serre une « idée d'outre-terre » dans *L'Ombilic des Limbes*. Autres jeux sur les couleurs (*in* A.I.) : la « prairie repeinte en rouge feu » de la page 124 et surtout, page 112 : « Mes sentiments passent du rouge au bleu […] virent

[77] Marion Chénetier, « L'architecture du souffle », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 76.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

au noir sombre puis redeviennent bleu vif ; mes bras sont en verre ; mes pensées sont en bois – et je vais vers vous. »

### 3.5.2. Une filiation très difficile à établir

Ici, il ne s'agit pas pour nous de cuistrer, comme dirait peut-être l'auteur, mais d'indiquer une filiation surréaliste possible ; on a même pu dire que Novarina était celui qui avait « dompté Dada » – en tout cas, dans « La perruche gît morte dans sa cage rouillée » (et dans « L'enfant armé repose debout dans la boîte argentée »), on retrouve un peu « Le kaolin fourmille dans sa boîte crânienne », phrase de Tzara retenue par Eluard dans son *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. L'autre point de comparaison, ce sont les thèmes abordés (même si le traitement diffère) : « l'amour fou », l'instabilité, le monde des rêves, celui des couleurs, celui des « choses vivantes », etc. Se prononçant sur la question d'une possible filiation, l'auteur de *La Littérature sans estomac* propose cependant ce développement :

***On pourrait être tenté de rattacher les textes de Novarina au surréalisme. Pourtant, l'effet d'évidence et de familiarité qu'ils produisent est plutôt l'apanage du réalisme […] Les thèmes, les images de ces pièces appartiennent à notre univers le plus quotidien, celui des super-marchés, du journal télévisé, de la maladie, des petits métiers, des voitures.*** [78]

De même et comme le remarque encore Pierre Jourde, le récit de vie novarinien (ici efficacement résumé) frappe par son allure ordinaire : « j'ai habité ici, et puis là, j'ai eu un chien, j'ai mal, j'aime, je meurs » : c'est au fond et en effet cela que nous racontent les personnages lorsqu'ils se souviennent de leur passé – ce qui reste bizarre, c'est que parfois ils ont plusieurs passés.

Pourtant, l'autre vraie différence, c'est que sans évoquer les cas particuliers de Max Jacob (dans *Le Cornet à dé*, notamment), de certains futuristes ou même de Cocteau (au statut très à part), les surréalistes se présentant comme tels ne se posaient pas forcément toujours la question du rythme et de la vitesse, ce qui n'est certainement pas le cas de l'inventeur de la logodynamique. Aussi bien, on pourrait le voir comme une sorte de lettriste et de poète phonétique mais qui serait resté très sensible à la tradition sous toutes les formes (théâtrale, biblique, circassienne, shakespearienne, etc.) qu'elle peut revêtir – ce qu'Isou, par l'anarchie quasiment absolue qu'il professait, n'était pas forcément. Le côté savant fou voire savant fou furieux d'Isidore Isou se retrouve cependant un peu chez Valère Novarina et il semblerait même que le caractère tout à la fois hermétique et glossolalique de certaines expériences lettristes rejoignent par moments l'art de celui qui écrivit *La Lutte des morts* et *Le Babil des classes dangereuses*.

Comme chez les surréalistes ou le premier Tzara (voire Isidore Isou), c'est l'effet de surprise lié à l'incongruité qui peut permettre, amener, susciter le rire ; c'est ainsi que l'idée farfelue d'un liquide qui serait pileux (cf. la « soupe à poil jaune » in V.Q. ; p. 92) nous évoque irrésistiblement les images bizarres que l'on trouve souvent dans les cadavres exquis, exercice ou, par définition, l'effet de coq à l'âne est roi. Une autre filiation reste à évoquer : c'est celle du futurisme russe auquel se réfère Novarina et qu'évoque Christine Ramat[79] à travers les « transcriptions des chants d'oiseaux de Khlebnikov » dont parle Christian Prigent dans *La Langue et les monstres*, Cadex, 1989, p. 17 et dans *Ceux qui merdrent* (POL, 1991, p. 35), ouvrages auxquels nous renvoyons.

[78] ***Pierre Jourde, La littérature sans estomac, op. cit., p. 267.***

[79] Christine Ramat, *Valère Novarina*. *La comédie du verbe*, op. cit., p. 212.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Pourtant et même si, comme il le dit, Novarina a pris beaucoup de recul par rapport à cet artiste (qu'il approcha notamment à travers un travail universitaire), la grande référence reste peut-être Artaud : pas forcément sur un plan artistique mais plutôt sur un plan théorique. De fait quand ce dernier disait dans une conférence intitulée *Surréalisme et révolution* (in *Messages révolutionnaires*) » L'Illogique est le secret d'un ordre où s'exprime un secret de vie », il ne savait pas que le flambeau de l'Illogique serait, en ce début de XXI$^{ème}$ siècle repris par un certain Valère Novarina, auteur dont l'œuvre apparemment désordonnée se présente finalement comme un coffre-fort renfermant peut-être, en effet, le « secret d'un ordre où s'exprime un secret de vie » – - un secret sans doute lié au corps, au mouvement et à la danse (un peu comme dans le théâtre balinais analysé dans *Le Théâtre et son double*). Dans « Le dernier des romantiques »[80], Jean-Marie Thomasseau propose encore une autre piste et évoque l'influence de Gérard de Nerval qu'il présente comme un des maîtres d'une véritable « école frénétique, dont les héritiers seront Rimbaud, les Surréalistes et Antonin Artaud ».

## 3.6. Une écriture décidément déroutante

### *3.6.1. Effets de construction incongrue*

Un autre type de formulation doit être ici mentionné ; c'est, par exemple : « ma mère avait été placée seize ans après sa naissance […] dedans une bonne » (V. Q., p. 66). L'effet obtenu (cf. « dedans une bonne » pour « chez une bonne ») n'est pas juste saisissant : il a aussi quelque chose de grotesque et monstrueux. Très difficile à analyser, cet effet se retrouve un peu dans certains quatrains de cette chanson du *Discours aux animaux* (reprise à la page 40 de *L'Animal du temps*):

***Va-t'en chercher du beurre pour ta mère  Qui est malade dans ce tout petit pot […]  Quand je revins ma mère était repue  Et tout le monde commençait à s'asseoir  Nous mangeâmes l'oie avec de la morue  En compagnie qu'était bouillie du soir.***

A quoi s'appliquent les termes ? Ce n'est pas si évident, *a priori*. Ainsi, à la première lecture, on pourrait presque croire que ce n'est pas le beurre mais la mère, malade, qui est dans un petit pot. L'absence de ponctuation pourra aussi jouer un rôle dans ce type de confusion aux effets parfois comiques et parfois légèrement inquiétants, mettant un peu mal à l'aise mais sans qu'on sache dire pourquoi. C'est que, quoique comique, l'horreur (et ici, peut-être : « l'ogrerie ») n'est jamais très loin : ne serait-ce donc pas la compagnie qu'on s'apprête à consommer sous la forme d'une bouillie ?

Toujours dans *Le Discours aux animaux*, ce qui tombe du ciel, ce n'est ni de la pluie ni de la grêle, ni de la neige ni de la manne mais des oiseaux : « Il tombe maintenant des oiseaux » (p. 179), ce qui est peut-être une métaphore – mais de quoi ? Pour décrire une journée rendue maussade par des conditions météorologiques particulièrement désastreuses, on dira « un vrai temps de chien flottait partout » (p. 127), ce qui rend beaucoup plus spectaculaire "Il fait un temps de chien". On se dira également « Affamés de la soif » (p. 209) et c'est peut-être en trouvant « porte coite » (p. 63) qu'on se mettra à pousser des « soupirs violets » (p. 80). Pour remédier à tout ceci (la dépression pointant), on consultera : « Le docteur me dicta du sodium » (p. 288) – mais le verbe « prescrire » était peut-être plus approprié. Autres exemples significatifs toujours puisés dans *Le Discours aux animaux* : « vivre dans les erreurs » (p. 173) au lieu de « vivre dans l'erreur »

[80] Jean-Marie Thomasseau, « Le dernier des romantiques », *La bouche théâtrale*, op. cit., p. 175.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

et surtout » coucher chez les poireaux » (p. 173). Dans *Vous qui habitez le temps*, on racontera : « Un jour, dans de l'orchestre […], j'ai cru voir […] » (p. 81), etc.

### 3.6.2. Mystère et boule de gomme

Sans que la construction soit vraiment incorrecte ou incongrue, certains effets relèvent peut-être juste d'une métaphorisation bizarre, mais dont on ne trouve pas forcément l'équivalent chez les surréalistes ; dans *Je suis* par exemple (p. 78), on prétendra « [entendre] en buée [sa] figure respirer ». Dans *Le Jardin de reconnaissance*, cela s'emballe : si « [éplucher] une cerise » (p. 39) est une procédure peu commune mais restant possible, on plaindra la « matière humaine » qu'on sait « soumise au temps saigné » (p. 95), on projette d'«[aller] en cerveau » (p. 32) et de «[commettre son] repentir » (p. 78), on parlera de « torrent roulant silence » (p. 38) et d'«eau de la même farine » (p. 62) pendant qu'un écriteau « pense qu'il dort » (p. 30), sans doute un cousin éloigné de Monsieur Tiroir et du bon Docteur Panier. On aura aussi cette révélation (ce scoop voire) : « L'espace ne vibre pas : il siffle, il siffle, il siffle » (p. 28) : qu'est-ce à dire ?

Dans *L'Origine rouge*, on parlera d'une pluie qui « me tombe dedans » et non sur moi, comme dit la chanson – mais le fameux vers « il pleut dans mon cœur comme il pleut sur la ville » pourrait peut-être expliquer cette pluie du dedans. Il sera aussi question de recommencer une action « jusqu'à la trouer de peur » (O.R., p. 118) et on pourra «[mourir] d'commettre » (O.R., p. 195). Dans *La Scène* (p. 60), « Achète-toi un cerveau » semble retravaillé dans « Appelez-moi un cerveau » – mais l'enjeu est peut-être, pour donner un équivalent argotique, de contacter une tronche, Einstein ou autre. Dans *L'Acte inconnu,* on parle d'un « esprit » qui a « vécu chez Jean Poupard » (p. 98) ou du « chien qui passe » et à qui l'on « donne ce temps » (p. 152). La formulation bizarre et/ou impropre pourra même concerner des titres, *L'Origine rouge* et *L'Espace furieux* ne voulant *a priori* strictement rien dire – mais c'est peut-être pour l'auteur une manière d'annoncer la couleur.

Signalons pour finir que certaines expressions vraiment étranges ont une explication, parfois donnée par Novarina lui-même (cela arrive). Pour « La lumière nuit » par exemple, il expliqua dans une conférence de présentation pour une installation plastique à laquelle Lydie Parisse assista (elle rapporte cette anecdote dans son ouvrage déjà cité, "*La parole trouée* " à la page 146), qu'il convenait à son avis de se méfier des lumières artificielles et qu'à la lampe il lui arrivait parfois de préférer la bougie… On le voit : l'approche novarinienne est décidément déroutante – et pourtant l'auteur reste cohérent car cette explication concrète et pragmatique nous paraît "raccord" avec une approche plus théologique : les lumières dont il s'agit de se méfier sont celles des villes (voire de Babylone) et plus vraiment celles du corps et de Dieu. De même, les néons qu'on voit clignoter dans les rues ne disent pas tous « Je suis » (boucotiques, ils nous disent plutôt Voici, entre, achète) : Novarina, *a priori*, préfère donc le feu et la lumière des bougies…

### 3.6.3. L'abrupt

Dans un même ordre d'idées certaines affirmations très catégoriques et très proches (en terme d'effet de saisissement) du paradoxe pourront encore nous surprendre et nous intriguer comme « L'homme est un loup pour la femme » (D.A., p. 58), « Le siège de ma pensée sont mes pieds » (O.R., p. 108), « Le langage français le dit : non est le nom. Même mouvement de nommer et de nier. » (P.M., p. 30), « Y a de plus en plus de passé » (O.I., p. 25) ou « La viande fut et sera. Mais la viande n'est pas. » (D.V., p. 41) – et rappelons encore « La mort n'est pas vraie », « l'enfance est une très mauvaise formation », « L'espace ne vibre pas : il siffle », et « L'organe de la parole, c'est la main ». Pour « Le rouge tombe » (dans



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

*Le repas*, p. 135), il rappelle vaguement « Le rouge est mis », « La nuit tombe » et peut-être même « La lumière nuit ».

Le côté abrupt se retrouve dans des pièces récentes telles que *La Scène* avec des affirmations comme « Le péché est à vapeur » (p. 58) et on a aussi un effet qu'on pourrait dire super-swiftien dans « L'univers est dans la poche » (p. 42) : si elle est vide, il y est seul mais y a-t-il dans l'univers une autre réalité que l'univers : si oui, il faut bien qu'il soit contenu dans quelque chose et Novarina choisit de dire que c'est une poche – ailleurs, il dira que c'est un sac, un U, un bidon ou un néon. De même, nous l'avons entendu dire dans une interview « L'espace est de biais » et dans des répliques brèves comme « Environ huit. » qui répond à « Je suis à combien ? » – de quoi ? (ou d'où ?) n'étant pas précisé (O.I., p. 95) –, on aura aussi l'impression de rester sur notre faim : de quoi s'agit-il vraiment ? Sans doute d'heures ou de kilomètres (un peu avant, il était question de la « route de Langres ») mais est-ce si sûr ?

Il y a pourtant de la logique dans l'illogique novarinien : si « les pièges de la pensée sont les trous dans le sol », c'est parce que les pieds sont « le siège de ma pensée » (O.R., p. 108) ; bref, il semblerait que dans la logique novarinienne, tout ait finalement une explication à peu près satisfaisante : il suffit pour cela d'entrer dans la logique du texte en le prenant pataphysiquement au sérieux, c'est à dire au pied de la lettre.

Là encore, surréalisme et goût relatif de la provoc' (« Dieu est petit », « La mort est nulle », etc.) se mélangent assez subtilement, un peu comme chez Vialatte (« Le cheval est une espèce de homard »), Burroughs (« La vie est un cut-up ») ou Ginsberg déclamant iconoclastement « Le trou du cul est sacré » – ce côté péremptoire et fortement affirmatif (tant que cela prête presque à rire) s'est parfois retrouvé chez Marguerite Duras : « Tu n'as rien vu à Hiroshima », « Un livre, c'est la nuit », « Boire, c'est Dieu », « Vous tirerez avec moi sur les lépreuses de Shalimar », etc. Mais l'impression d'étrangeté produit par de tels effets ou aphorismes et autres paradoxes pourra aussi être obtenue par le procédé de la périphrase…

## 4. Mots-sphinx et périphrases floues

### 4.1. Une langue à usage interne

***Des inventions et désappropriations linguistiques comme celles de Novarina - faisant voler en éclat le flux quotidien du langage à tous les niveaux du discours : phonétique, orthographique, lexical, grammatical et narratif - n'ont pas été réalisés sans tenir compte de la psychopathologie du langage. Ces exemples de déformation et de création linguistiques constituent-ils de simples idiolalies ou idioglossies (c'est à dire une déformation si extrême de la prononciation que la personne semble parler dans une langue qui lui est propre) ou s'agit-il de la création d'idiolectes proches d'un langage privé ? La meilleure explication se trouverait peut-être dans la notion, définie par Michel Thévoz, de « mots-sphinx » qui indique des mots tout à la fois mystérieux, impossibles à interpréter et hermétiques. C'est là précisément que le lecteur, doit cesser de chercher à comprendre le texte pour pouvoir le lire et l'entendre.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

C'est Allen S. Weiss qui s'exprime ainsi dans un article intitulé « La Parole éclatée » [81] – et nous irons dans son sens. Certaines expressions nous semblent en effet receler un sens caché mais l'on se prend à penser que c'est peut-être aussi parce que l'auteur parle de quelque chose qu'il est le seul à comprendre, comme un sous-texte hyper-intime, connu donc de lui-seul et qui, à la façon d'un décodeur, pourrait nous fournir toutes les clefs, une traduction en somme que l'auteur conserverait précieusement, jalousement, par devers lui et qui, si elle divulguée, expliquerait tout de façon lumineuse.

Finalement, notre auteur procède dans ses pièces comme Jean-Luc Godard dans ses interviews et il nous paraît pertinent d'établir un parallèle entre les deux artistes qui, de fait, se ressemblent, se connaissent et s'apprécient : dans ses ambitieuses et déroutantes *Histoires du cinéma*, Godard fait même un clin d'œil au dramaturge puisqu'à un moment donné (et on sait l'importance ici accordée à la bande-son), on entend la voix d'André Marcon disant du Novarina. Dans ses interviews (radiophoniques, télévisées) et ses légendaires conférences de presse (au Festival de Cannes, notamment), Godard nous entretient en effet de sa conception toute personnelle du cinéma (cf. histoire, techniques, importance du son, du choix de la caméra, rapport à la « machine à dire Voici », etc.) mais sans jamais faire du bête didactisme scolaire (ce qui équivaudrait à s'arrêter après chaque phrase pour expliquer ce qu'elle signifie pour lui) et en n'ayant cure d'être compris – qui est souvent très drôle. Ainsi, quand il dit laconiquement « Sony veut pas écouter les bébés », la formulation, par son côté abrupt et catégorique, est assez drôle - mais qu'est-ce que cela pourrait bien vouloir dire ?

Dans ce type d'interview comico-hermétique (voire comicopaque), faites un effort ! et Essayez de vous intéresser autrement au cinéma ! constituent peut-être en partie le message du réalisateur . Or, il se peut qu'il y ait de cela chez Novarina, son discours implicite étant plutôt : la parole n'est pas celle que vous croyez ; vous croyez parler mais vous ne dites rien : vous n'êtes pour rien dans le corps, et pour rien dans la parole – pourtant, précisons que Novarina est peut-être devant son propre travail dans la même situation que nous proposant une thèse sur lui, c'est à dire n'y comprenant strictement rien : on ne peut, ici, qu'émettre des hypothèses (et puis surfer dessus) quant à la signification véritable des expressions en question, toutes plus sybillines les unes que les autres.

### 4.2. Plis et ourlets du pantalon

Evoqué dans la partie concernant le mot-accordéon, le pantalon novarinien reste un mystère mais on ne l'a peut-être pas assez rapproché du personnage de vieillard dit Pantalon, une des figures importantes de la Commedia dell' arte : n'est-il pas étrange que cela que nous appelons pantalon soit aussi un personnage de théâtre ? Le vieil Adam parlé étant le seul animal à porter des vêtements, on pourrait également se demander si les transformations du mot « pantalon » ne vise pas à rapprocher celui-ci des mots parole et ballon (qui sont aussi le propre de l'homme) : « pantarbalons », « pantardablons », éventualité qui fut déjà évoquée ci-avant. En fait, nos hypothèses sont peut-être un peu absurdes et nous préférons citer à nouveau Pierre Jourde qui, dans « La pantalonnade de Novarina »[82], propose une autre version bien plus convaincante et argumentée :

***Le pantalon revient souvent chez lui. On y parle fréquemment de son pantalon, ou dans son pantalon : « puis j'ai été nommé garçon, puis pantalon » dit***

[81] Allen S. Weiss, « La parole éclatée », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 190.

[82] Pierre Jourde, « La pantalonnade de Novarina », *Europe*, op. cit., p. 23.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***le chercheur de Falbala. « L'homme est un pantalon » : cette assertion métaphysique résonne comme une pantalonnade : elle est incongrue. […] Etre dans son pantalon, c'est être en proie à la tautologie. Je suis », dit l'homme. « Je suis dans mon pantalon » en est l'équivalent étendu, mais plus juste. La première tautologie est métaphysique. La seconde est une incongruité d'opérette, qui ôte toute nécessité à l'affirmation. Les drames de Novarina sont très exactement des pantalonnades, comme les films de Louis de Funès. Des pantalonnades apocalyptiques.***

Ici, l'on voit bien que nous ne sommes pas les seuls à défaire des ourlets au pantalon en proposant des interprétations ; celle-ci étant tout à fait intéressante, cela nous encourage à imiter Pierre Jourde en proposant à notre tour et à l'occasion d'autres développements de ce type : c'est peut-être en fait le seul véritable moyen de parler d'une œuvre comme celle de Valère Novarina. Juste avant le passage cité, Pierre Jourde expliquait :

***Le moi est souvent « en bois de moi », ou d'autre chose, et tuer un chien, c'est le faire cesser d'être en chien, comme si ce qui constitue le plus profondément les êtres n'était qu'accessoire. Il y a des cachettes à bras et des voitures à bretelles, des arbres en rien, des empilements de détails loufoques. Identité personnelle (« je suis »), identité collective (vies, peuples), humanité même ne sont guère plus que des vêtements interchangeables. Novarina dit qu'il n'y a pas de personnages dans l'opérette mais « des vêtements habillés ». Idée que l'on pourrait résumer dans la formule suivante : « l'homme est un pantalon ».***

On pourrait peut-être aller plus loin en posant que le monde est un pantalon mais ce serait sans doute accorder un peu trop d'importance à « Pantal » ; ne nous focalisons donc pas sur la question et tâchons d'étudier d'autres métaphores et d'autres périphrases...

### 4.3. Le mystère d'être en viande

#### 4.3.1. La funèbre à Guillotin

Dans le cas de l'expression « têtard souhaité » (D.V., p. 46), c'est sans doute de l'enfant désiré qu'il s'agit. Ailleurs, la « corne ocarine » désigne sûrement l'instrument de musique dit ocarina et quant aux « pensées zigzag » (O.R., p. 51), ce sont peut-être des pensées confuses, chaotiques qui se mélangent et partent dans tous les sens : des exemples comme ceux-ci, on pourrait en trouver mille (et même beaucoup plus que mille) mais il semble que le plus souvent (et comme on va le voir), la périphrase novarinienne s'applique plutot à des notions très générales (vie, mort, temps) comme dans « persister en vianderie », « aller à Glas », etc.

Cela dit, pour les périphrases, si c'en sont, qui suivent, notre interprétation est bien sûr hautement discutable : dans *L'Atelier volant* (p. 119) pour commencer, « Tenancier de ténèbre, pataugez-nous un étourdissement » pourrait peut-être se traduire par "Taciturne aubergiste, concoctez-nous quelque chose de fort qui soit susceptible de nous faire tomber dans les bras de Morphée" à moins, hypothèse moins matérialiste, que le Tenancier de ténèbre » soit Hadès en personne et que s'exprime ici un désir de mourir – autre piste : ces deux hypothèses ne sont pas incompatible. Dans « Ponce-nous quelque chose de plus suintant que ça nous ravitaille les esprits » (L.M., p. 521), la demande semble inverse : on voudrait un remontant plus tonique.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dans *La Lutte des morts* (p. 459), « se faire sauter la cervelle » devient « se faire suinter la cervelle », à rapprocher de « se remuer les méninges », « travailler du chapeau » ou « se prendre la tête ». C'est une œuvre sombre où l'on ne danse pas la Carmagnole mais (p. 480) la « catadrome » (mot inquiétant proche de catacombes à moins qu'il ne mêle vélodrome et catafalque). La Révolution française est encore indirectement présente dans *La Lutte des morts* à travers l'encouragement « Chrême bon, Lucin, huile ton faru, france la funèbre à guillotin » (p. 494) où il semble question de ressortir la guillotine (appelée ailleurs « Tour à Guillot ») et de la préparer en faisant en sorte que le mécanisme soit bien huilé et la lame effilée. « L'état est crépusculier » lit-on à la page 525) et, de fait, le monde décrit est assez apocalyptique : le théâtre des opérations est un « [théâtre] des oreilles » (p. 366) où l'on « [fait] boucan » (p. 494) : ce vacarme peut rendre fou et le malheur est partout : certains en jettent même des « jets de larmerie » (p. 511).

### 4.3.2. Le pantalon rouge

Malheur, désespoir et détresse sont aussi des thèmes du *Babil des classes dangereuses*, pièce où l'on « [flaire] pléricat » : on sait que ce qui nous attend au bout de cette « page à nager » qu'est la vie, c'est le « manteau de planches que nous taille le charpentier » (B.C.D., p. 275), cette évocation-rappel se retrouvant souvent dans les albums du Lucky Luke. Présente, comme on l'a vu, dans *La Lutte des morts* et *L'Atelier volant*, la boisson est encore évoquée dans *Le Drame de la vie* où « boire le vinaigre de l'esprit de vérité » (p. 236) est préconisé : même si la vérité est dure à avaler (« c'est pas mangeable » disait Céline), il vaut le coup de « boire la tasse ». Quant à "boire un pot", il devient « boire le pot de science » (p. 282) qui signifie peut-être « se consacrer à l'étude » de même que l'expression « être avide de monter dans la science » (p. 234), qui pourrait vouloir dire « être assoiffé du vin de la connaissance ». Pour « boire le bouillon de silence » (D.V., p. 282), cela signifie sans doute mourir voire, avec l'once de familiarité qu'il nous semble percevoir : casser sa pipe. C'est que, comme on l'a dit au début de cette sous-partie, la périphrase s'applique le plus souvent à des notions très générales comme la vie, la mort et le temps qui passe. Prenons quelques exemples et suggérons ces équivalences, bien sûr très subjectives :

***« Etre en viande » (D.V., p. 128) = vivre « Etre en pâte d'homme » (J.R., p. 47) = être un être humain « Entrée en macabiat » (D.V., p. 25) = mort, dégradation ou entropie « Nous allons à Glas » (V. Q., p. 50) = « le ver est l'avenir de l'homme » « Etre empêché de faire ses actions » (D.V., p. 238) = ne pas vivre comme on le voudrait « Trouver le souffle de se maintenir vivant » (D.V., p. 169) = trouver la force de continuer à vivre « Chanter un air trop long » (D.V., p. 229) = vieillir depuis trop longtemps et mettre du temps à mourir***

C'est le contexte souvent très noir qui nous fait proposer ces définitions – mais parfois, le sens des expressions est cousu de fil blanc et il n'y a pas vraiment de périphrases : quand on « [sort] avec le pantalon rouge » (D.V., p. 242), c'est qu'il est tâché de sang – là encore, c'est le contexte qui nous renseigne :

***SERMON MUTIQUE. – Voyez garçons : cet homme finit avec la cervelle nettoyée par une balle FACTEUR ACTION. – Par les Cinq Trous, retenez-vous ! Trois fois déjà ce cadavre a été profané ! L'HOMME EN PANTALON MORT. – Ils sortent avec le pantalon rouge […]***

En ajoutant aux expressions précédentes « Avoir ses funèbres » (être en deuil, avoir des idées sombres ?), « Sur terre, j'ai fait la vie » (j'ai vécu ?) « et « Convertir pour de bon quelqu'un en amant du néant » (tuer un individu ?), notons que certaines notions (contenues



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

notamment dans « bouillon de silence », « macabiat », pléricat, « Glas », et « air trop long ») semblent relever d'une certaine morbidité sur laquelle il faudra revenir – pour « apprentir à pâtir », c'est peut-être moins une métaphore qu'une manière arbrutisante de dire le difficile apprentissage de la souffrance : c'est cela qui prédomine, la souffrance, la mort, le deuil, la fatalité.

### 4.3.3. En avant les Didier !

Cependant, un sursaut restera toujours possible : on pourra assumer fièrement sa condition de viande viandante voulant viande que viande viander encore et toujours – et c'est bien ce que Spinorina si l'on veut (cf. Spinoza + Novarina) - semble nous encourager à faire : « brandis ton porc ! » nous conseille-t-on même à la page 257 du *Drame de la vie*….

Certains choisiront de « faire sexe » et de « former couple » et même (petite concession aux « Sociaux ») d'officialiser leur union en allant se marier à « L'Etablissement nominal » (O.I., p. 59), sans doute la Mairie. Après quoi, pleins d'espoir dans « l'avanir » (qui ne nous le rendra pas forcément), on souhaitera des « têtards » (D.V., p. 46) et on bâtira des plans sur la comète en s'exclamant fébrilement « Charpentoléons dans les cieux » (D.V., p. 276). Mais cela pourra se renverser encore et c'est alors qu'on « [quittera] les pantalons d'espérance » pour « [entrer] vivants dans les peaux à souffrance » (D.V., p. 262) ; bref, on acceptera de vieillir et de souffrir pour finalement « aller à Glas » comme c'était prévu.

L'animal pourra aussi s'en mêler en nous montrant parfois (voire en ramenant) son museau comme « Jean des museaux ». Pourtant, ce personnage jouant peut-être sur deux tableaux (cf. Jean/Gens et Jean/Museau) n'est pas seulement une sorte d'hybride ni un avatar à museau de Grégoire Samsa ni un nouveau monstre du docteur Moreau : ce nom double est aussi un moyen singulier de parler des/aux animaux, de s'adresser aux « gens des museaux » et d'évoquer l'animalité en général (le museau n'étant pas le seul signe distinctif de la gent animale) et même celle toujours plus ou mois inhérente à l'homme, cet « Animal du temps » (autre periphrase revenant souvent) : si Adam, Jean, Raymond et les autres, regrettant becs, griffes, pattes, cornes et museaux, s'adressent avec envie au « Peuple juché », tous « gens bas d'oreilles » (D.A., p. 180) et autres « couverts de plumes » (S., p. 73), c'est que l'homme souffre d'habiter le temps : il voudrait fuir cette demeure tragique. Il voudrait se déshabiller du temps : c'est un costume trop lourd à porter.

D'autres, plus positifs, plus spinozistes, ne font pas même choix : le temps reste un problème mais cela se chante et c'est un réconfort (O.I., pp. 110-111) : « J'empire à chaque seconde / J'fais comme tout le monde ». Il semblerait qu'ici, « avancer en chiffres », ce soit avancer en âge : « J'entasse ma prose chiffrée ». Les objets ne sont pas mieux lotis : « J'achète une chose, elle flanche ». Pourtant, on est fort, on s'accroche : « J'veux pas cesser » (cesser faisant dans ce contexte penser à casser). Certains, comme des sportifs s'auto-supportant, vont même jusqu'à s'encourager à vieillir : « Allons Dominique […] ! », « Hardi Nicolas ! », « En avant les Didier ! »

### 4.3.4. Les chemises de passion

A la page 96 de *Pendant la matière*, l'art pictural est assimilé à l'acte de « frapper sur le mur pour entendre », ce qui semble sous-entendre une certaine violence au niveau des techniques picturales utilisées par l'artiste. Le théâtre, lui, se dira « fête d'action et de représentation » (et la télévision : « Machine à dire Voici »). Et notons pêle-mêle d'autres périphrases :



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***« vocabulon canin » (D.V., p. 150) = manière dont s'expriment les chiens (regards, aboiements, mouvements, comportement). « une grosse pipelarde de conduite pétroline (D.V., p. 227) = pipe-line. « A la tombée nocturne (D.V., p. 150) = la nuit tombée. « voler à la nage au secours d'Alexis » (D.V., p. 163) = nager tellement vite qu'on semble voler ou être en nage parce qu' on vole au secours d'Alexis.***

***« jeune chapiteau qui avait tout vu » (D.V., p. 243) = un jeune chien fou qui n'avait rien sous le chapeau(/chapiteau) mais qui croyait avoir tout vu. « [aller] en cerveau » (J.R., p. 32) = se retirer en soi-même ou se téléporter par l'esprit.***

Pour les « viandes qui urgent » (D.V., p. 224) et le « matricule blond » (D.V., p. 224), on abdique – et puis vouloir toujours tout interpréter n'est pas forcément la chose à faire, sauf si cela relève d'un jeu ; or, c'est ainsi que nous procédons (mais parfois, avouons-le, le jeu est vraiment trop compliqué). Nonobstant, les mots utilisés ne sont pas forcément compliqués : ce qui complique tout, c'est la manière de les associer comme dans une « pluie de choses pénitentiaires » (D.V., p. 178) : serait-ce à dire qu'il pleut des barreaux de prison ? Cela nous changerait des hallebardes et autres vaches qui pissent… Il y a aussi la métaphore rabelaisienne (*in* D.V.) de l'éléphant dans un magasin qui veut « tout renverser en pétant dans les porcelaines ». Décrétons enfin, cela tout à fait arbitrairement, que « même(s) mêmerie(s) » (O.I., p. 96, p. 104 et p. 134) est une périphrase pour tautologie, « danse sans danse » (J.S., p. 103) désignant la pensée.

Ici, un cas particulier est encore à noter : celui d'une phrase incompréhensible mais dont le sens nous est expliqué juste après : c'est « chez Snecpif […] je gagna tout juste mécob-terzi-loufi, en aâargent très 'oua-oua' » (J.S., p. 108) qui signifie « gagner cent francs pour moi chez la firme Ici-bas », traduction simultanée et indiquée sur la même page. Pour la phrase et l'expression qui suivent, nos « définitions » sont peut-être encore plus hasardeuses que les précédentes :

***« Ils quittent leur chemises de passion et mettent les pantalons à action » (O.R., p. 173) = ils quittent leur souffrance (voire leur deuil) pour aller vers la vie, l'action***

***« mâcherie jambique » (J.R., p. 12) = se livrer au pêché de cannibalisme en mâchant une jambe.***

Par parenthèse, rappelons que notre travail se voudrait surtout début de débat : ici, rien de définitif, nos propositions étant toutes très discutables. Cela dit, on en conviendra, les formules étudiées ont bien un peu l'air d'être des périphrases ; pourtant, ici encore, est-ce si sûr ? Philippe Sollers semble l'avoir sous-entendu dans sa *Préface* en évoquant la question spatiale du *Drame de la vie* (nous faisons allusion à l'édition de l'œuvre publiée en Poésie/ Gallimard) : où se joue-t-il, ce Drame ? Comment être sûr de quoi que ce soit ?

Très logiquement, des figures de style comme l'euphémisme, la métonymie et l'ironie de façon générale ne figurent pratiquement pas dans notre étude rhétorique et cela nous paraît très révélateur ; c'est qu'elles impliquent un sous texte auquel nous n'avons pas accès et dont ne savons même pas s'il existe – car enfin, quel est le sens caché de certaines expressions ? Soit Novarina "crachera le morceau" (comme on dit en argot) soit il ne dira rien et ce sera du pain pour un siècle entier de thèses de doctorat, pourrait-on dire en parodiant Céline. Plus sérieusement, nous avons la conviction que Valère Novarina est un traversé complet et qu'il dit vrai quand il prétend ne pas comprendre ce qu'il écrit : pas d'intentions chez lui – et c'est très bien ainsi.

De façon malgré tout plus claire, il est fait, nous semble-t-il, de nombreuses allusions à la Bible à travers un certain type de périphrases ; ainsi, le Fils de l'Homme semble défini de la sorte : « Celui qui a suspendu les airs sur la terre et les eaux, / Pend au gibet. / Celui qui



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

fixa les étoiles au ciel : le voilà fixe ! » (O.R., p. 148). Dans cet exemple, on semble percevoir la dualité entre le divin (cf. « airs », « terre », « eaux », « étoiles ») et l'humain (« pend », « gibet », « le voilà fixe ! »), ce qui, malgré un côté iconoclaste et une dérision toute relative, respecte en partie l'esprit des Evangiles. Cette dualité se retrouve dans cette question du *Jardin de reconnaissance* : « Celui qui nous mange à grande vitesse, oui ou non, est-ce le même que celui qui saigne et qui pardonne »? (p. 56). Ailleurs, dans *L'Origine rouge* (p. 128), le Christ sera présenté comme « Cui qui mit l'chapeau d'épines » – enfin dans *Devant la parole* (p. 106), il se peut que les « mangeurs de l'agneau » soient les apôtres voire les hommes en général.

## 4.4. Une façon baroque de parler d'amour

### 4.4.1. Ah, fouilles ! Ah dromadées !

Dès *La Lutte des morts*, l'amour est présent : « Ah, fouilles ! Ah, dromadées ! » (p. 436) pourrait s'appliquer aux courbes de l'aimée et à l'exploration de son corps – mais le contexte d'apparition du terme (qui rime avec «  Ah, jardonnet du sadinet ») suggère que c'est peut-être plutôt son propre corps qu'il s'agit d'explorer : « Veux faire tout le tour seule d'anatomion. » ; de fait, Ruissette (possible féminin de Ruisseau) veut rester seule : « Veux plus qu'on m'embête […] » s'exclame-t-elle…

Dans « Dame de mes transports, je suis à la porte, ouvrez-moi l'écrin », (A.V., p. 134), la métaphore sexuelle sera encore plus évidente. Pour « Jean Daplomb, je veux former couple avec vous » (L.M., p. 456), l'expression annonce un peu « faire sexe » et/ou « faire sexualité », qui seront utilisées plus tard. De fait, la sexualité et le rapport homme/femme seront aussi abordés dans des pièces plus récentes, et notamment *Le Jardin de reconnaissance* avec des phrases où le désir s'exprime de façon étrange, charmante, polie mais néanmoins impérieuse comme « Je désirerais m'unir à vous par unions des trous en abouchant nos orifices. » (p. 17), « Voulez-vous me donner votre corps à mélanger au mien ? » (p. 18) ou le très technique « Une partie de mon corps s'écoulerait à l'intérieur du vôtre et, s'unifiant à lui, nous donnerions naissance à un enfant clinique et chimérique » (p. 18), explication très terre à terre dans laquelle le principe de l'amour se voit rapproché de celui des vases communicants. Enfin, conséquence logique de tout ces abouchements d'orifices : « Il est sorti par notre bouche d'amour un enfant orificiel du trou un » (J.R., p. 51).

### 4.4.2. Buisson d'adjectifs et Faon de bichitude

Certains éloges et autres mots d'amour et paroles d'admiration souvent baroques et parfois surréalistes (O.R., p. 55) nous rappellerons certaine lettre de Sade à sa femme[83] ce dernier la qualifiant tour à tour de « Charmante créature » de « Jouissance de Mahomet », de « Tourterelle chérie », de « Chatte céleste », de « Porc frais de mes pensées »[84] (on verra que chez Novarina, désir et faim sont également associés), d'» Etoile de Vénus », d'» Ame de mon âme », de « Miroir de mes nerfs », d'» Aiguillon de mes nerfs », de « Dix-septième planète de l'espace », de « Quintessence de la virginité », de « Miracle de la nature », de « Colombe de Vénus », de « Rose échappée du sein des Grâces », de « Favorite de Minerve », d'» Ambroisie de l'Olympe », de « Charme de mes yeux » et de « Flambeau de ma vie »… Autant de compliments se retrouvant un peu chez Novarina lorsqu'il écrit (*in* O.R., p. 55) : « Réservoir de toutes les grâces, Restant du matin

[83] Sade, « LettreXIX », *Lettres*, 10/18, 1970.

[84] Note de Sade : « C'est que j'aime beaucoup le cochon et que j'en mange fort peu ici ».



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

présent dans la nuit, Aube vespérale, Volubilis-de-la-saison des moiteurs au-passage-de-la-comète-nomade-traçant l'ombre béante au bout de l'abîme fulgurant du zigzag sur la voûte, Buisson d'adjectifs, Poésie post-prandiale, Mon silence enchevêtré, Murmure des comètes échevelées, Plénitude du vide devant le rien, Outre de toute les vertus, Fontaine de sa propre source, Soleil de la lune, Restant de la nuit bue le matin, Pâleur du feu ».

A la page 132 de *L'Opérette imaginaire*, les compliments sont encore plus nombreux : « Reine de toutes les femmes », « Bergère intra-muros », « Lumière in octavo », « Prolifération théurgique », « Visage de visages », « Sidération consistante », « Urgence première », « Monade canonique », « Sphère parthénopéenne », « Lenteur à toute allure », « Fulgurance tonique », « Clairon révolutionnaire », même si certains n'ont pas l'air si flatteurs que cela – que penser par exemple de « Poussière de bas en haut » ? Et que dire du « Vase de vertu » ? Serait-ce un pot de chambre ? Pour la « Vastitude autorégulée », on pourrait mal l'interpréter – *idem* pour « Clairon révolutionnaire » et « Avalanche plausible ». Quant au célèbre et langoureux « Ma biche !» (cf. Louis de Funès), il se métamorphose ici en « Faon de bichitude » (p. 132).

### 4.4.3. Feu partout !

Dans *L'Opérette imaginaire*, les « trous des oreilles » sont d'un érotisme torride : on passerait son temps à regarder dedans (p. 121). Pour prouver son amour (*in* O.I., p. 118), on pourra faire le don de son estomac à son « aimée » pour « te le mélanger bientôt avec ton pancréas » (sic) : ici, le fantasme d' » entrer dans autrui » va si loin que l'on ne peut que rire. On aura aussi à la page 19 une déclaration d'amour géométrique : « Mon cube est attiré profondément par vot' sphéricité ».

Aux pages 135-136-137-138 de *L'Opérette imaginaire*, pièce décidément très coquine, on a même une sorte de montée orgasmique car quoique relativement décousus, les mots de la Dame autocéphale semblent tous aller dans le même sens : « ma chandelle, comme t'es belle ! feu partou-ou-ou-out ! […] flamme en haut ! grimpe au ciel ! va plus haut ! hisse flambeau ! » (p. 135) mais, à la page 136, on réalise qu'il s'agit surtout d'une extase mystique (la Dame autocéphale n'étant que le réceptacle/truchement d'un amour divin qui la dépasse et la submerge) : « feu partout ! j'te réclame ! tu m'enflammes ! Les portes les portes ! Suzanne ! Shoshane ! » (p. 136), les portes étant sans doute celles du paradis. A la page 138, c'est l'apothéose car la « rose mystique » se déploie et s'épanouit sous nos yeux (la transe restant pourtant comique jusqu'au bout) :

***[…] ciel ! ouv' ta rose ! avalanche ! la neige vole ! en cadence ! dénouement ! tourbillons ! feu partout ! en partance ! sang d'agnelle ! respiral ! voix lactée ! tohu-bohuuuuuva-bohohohuhohouu hoû-oû-ou !***

Notons que l'expression ambiguë « Feu partout ! » est aussi un *leitmotiv* chez Offenbach, dans *La vie parisienne* – s'agirait-il d'un clin d'œil ? En tout cas (cf. début de *La Scène*, avec les hommes en « caisses automobiles ») il est important de « bien [faire] sexualité ce matin » (sic) car ici c'est comme demander poliment « comment allez-vous ? » à son voisin de palier. Pourtant, tout retombe très vite, le feu de la passion n'étant pas éternel – « rien qui s'éteigne comme un feu sacré » (*dixit* Céline). Quant au destin de l'homme, il se résume à un parcours amoureux, rapidement brossé dans *La Scène* (p. 110) : « Point de vie humaine est en nous et cependant nous nous aimons et animons, nous allons l'un vers l'autre, nous nous séparons et nous sommes des hommes à jeter par la fenêtre», l'expression « être à jeter par la fenêtre » rappelant la liste dépressive de cette même pièce et « fenêtre » équivalant sans doute ici à poubelle – ou peu s'en faut. Autre modalité d'arrêt brutal : l'intervention dans



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

*L'Opérette imaginaire* (p. 131) d'un prophète amossien, double et castrateur, ceci après l'orgiaque exposé des désirs les plus fous (cf. liste des « Ce que je veux, c'est […]») :

***[…] descendez descendez lamentables victimes, descendez le chemin de l'enfer éternel, plongez au plus profond du gouffre où tous les crimes, flagellés par un vent qui ne vient pas du ciel, bouillonnent pêle-mêle avec un bruit d'orage ; ombres folles courez au but de vos désirs jamais vous ne pourrez assouvir votre rage et votre châtiment naîtra de vos plaisirs.***

### 4.5. Une manière bizarre d'évoquer le corps

#### 4.5.1. Recte, phalle, poume et cerve

Certaines parties du corps humain seront encore évoqués par périphrase, les «outres pleines de lait » semblant désigner les seins de la femme et le « membre malin » (V.Q., p. 35), dit ailleurs « réclameur », le sexe masculin. La poésie n'est pas absente dans la manière dont l'auteur parle de la « bouche d'amour » (le sexe féminin ?), des « pavillons flanqués » (les oreilles ?), du « trou phagique » (la bouche ?) et des doigts qui sont « vingt par personnes pour l'orgue à couac » à la page 61 de *L'Origine rouge*.

Dans *La Lutte des morts*, on tournait déjà autour du corps en nommant rabelaisiennement ses parties, à commencer par les fesses : on s'étonne en effet de la « [passion] qu'a l'cul de se diviser » (p. 352). A l'origine de cette division du postérieur , il y a un « fût à diviser » (p. 352), à moins que « fût » ne remplace « cul ». Ici, rien de comique car « avoir l'cul » (p. 352), c'est avoir une maladie, une maladie qui oblige à « porter pantal » ; après, c'est l'escalade et on ne sait pas où tout cela va nous mener : les personnages n'arrêtent pas de le déplorer.

Quant à « l'anneau tombal » (L.M., p. 377) qui nous aide à « donner sépulture » aux aliments, c'est une sorte de contre-bouche – et pourtant, il faut le savoir : « La bouche des fesses a existé ! » (L.M., p. 351). C'était peut-être un temps plus heureux, une époque où la tête était moins « sujette à idées » ; c'est qu'il y a hélas une véritable « Maladie de la pensée » (L.M., p. 340) qui a tendance à sévir ; ici, il semblerait qu'on préfère « panser », danser ou même « denser ». A la page 362 (nous sommes toujours dans *La Lutte des morts*), « l'histoire des fesses » continue : ce « cul jadis était un cul, donnait la vie. Jourd'hui, simple embouchure au vieux pectum, bouche à la mort, il chie l'ennui » ; ce n'est plus l'organe vivant (la queue des oiseaux ?) qui « fait chanter » : au cul et pour parodier Rutebeuf, bise et parole ne ventent plus : les mots ont remplacé le chant.

Dans *L'Acte inconnu* (p. 173), on reparle du « trou funeste » aussi nommé « bouche excrémentielle » et on l'oppose au « trou de vie qui s'adresse à nous et qui nous fait savoir le fin fond de [la] pensée », sans doute la « bouche du haut », le nombril ou le vagin – mais après tout, les narines, les yeux, les oreilles et tous les pores de la peau sont, dans cette optique, également très expressifs. Autre opposition (p. 137) : « naître de ma mère par devant » / « être un déchet qui s'en va par son derrière ». A la page 106 pourtant, l'anus (et son « unicité ») est présenté plus positivement comme un bouclier contre l'oubli, un ange gardien, un dieu protecteur qui « [a] raison de fermer toujours l'œil sur nous » : on le voit : tout peut toujours se renverser : critiqué dans *La Lutte des morts*, voici que l'anus se voit loué dans *L'Acte inconnu*.

Pour le « salibrat des dents » (L.M., p. 510), il désigne sans doute le travail de la mastication. Il y a aussi des cas comiques d'apocopes comme dans « recte », « phalle », « poume » et « cerve », début de liste ressemblant à celle des mois d'un calendrier jarryque –



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

ailleurs, on aura « paupi ». Enfin, les « boites à pariétaux » du *Discours aux animaux* (p. 140) désignent peut-être le cerveau, les boîtes renvoyant à la partie droite et à la partie gauche, voire aux lobes frontaux – mais ces boîtes qui nous cernent sont un peu comme les planches d'un crâne-cercueil : « Boîte à tribord, boîte à babord, mon p'tit mousseteau ! » (B.C.D., p. 288). Dans « Dressez-les lobes » enfin (D.V., p. 246), ce qu'on entend, c'est "soyez attentif" ou "soyez tout ouïe" (voire "écartez les esgourdes").

### 4.5.2. La main qui parle

« Il langue des quatre » (D.V., p. 279) rappelle un peu le « quatre à quatre » d'une expression connue concernant la vitesse (proposons donc : "il parle très vite") mais c'est peut-être à un extraterrestre ayant quatre bouches pour parler, manger et languer ou à un homme doué pour les langues et en possédant quatre (« tu colleras les timbres » dirait Coluche) que nous avons à faire. Quant au « morçon viangique » (D.V., p. 171), il désigne la langue tandis que le « tube oculier » (D.V., p. 23) correspond à une mauvaise (mais novariniennement comique) « digestion » d'un terme technique (sans doute » globes oculaires ») : ici, c'est l'œil, les yeux ou la vision.

Ailleurs dans *Le Drame de la vie* (p. 193), les yeux seront appelés les « deux trous jumeaux réciproques » (mais cela pourrait aussi bien s'appliquer aux narines et aux « orilles »). Or, c'est « par devant » et donc par eux, les yeux, que « nous absorbons le côté positif » tandis que les « trous arrière » sont le moyen de nous « défaire de la négativité » (p. 76). Car enfin, n'oublions pas que, chez Novarina, homme comme femme sont aussi et surtout des « porte-trous » dont l'un est d'ailleurs dit « proche de celui de la mort d'ou tombent les déchets et d'où nous ne sortons pas ». (O.R. ; p. 50). Ailleurs, l'anus est dit « blond » (L.M., p. 376).

Pour la phrase « J'ai pris au tragique les trous comiques » du *Discours aux animaux*, on ne saurait la remplacer par « J'ai dramatisé la sexualité » (qui au fond est dérisoire, etc.) car si le trou est dit comique, l'organe n'est pas toujours sexuel. Ce n'est pas le cas dans « commettre l'orifice » (C.H., p. 372 et J.R., p. 54) qui renvoie manifestement à l'acte d'amour et à la faute (cf. « commettre ») originelle. La nuance est qu'ici, quand on commet l'orifice/origine, on le fait (sic) avec « [son] père, [sa] mère, [sa] sœur, son gendre et ses beaux-frères, avec la pendule sous la moquette de la figure en marbre du chien en boule pendu dans l'escalier » (J.R., p. 54). Bref, on s'abouche et on s'accouple à tout, tout fait trou, tout fait orifice, on copule tout azimut comme pour communier pleinement avec le réel et l'extérieur : cela pourra aussi concerner la mangerie : tout fait ventre, rien n'est immangeable, tout est comestible, même et surtout soi – mais nous y reviendrons. En somme, on pourrait même estimer que Novarina ajoute à "croquer la pomme", d'autres périphrases édéniques (et d'autres modalité de fautat) dont voici peut-être deux nouveaux exemples :

***« faire la honte » (C.H., p. 362) = se livrer à l'acte charnel (en ne perdant pas de vue l'idée de péché originel) « proie du reptat » (C.H., p.241) = victime du serpent (et novariniennement : du nulle-pattes), donc Eve – soit par extension : la femme.***

Cette rhétorique biblique du salissement et de la honte atteint son apogée à la page 34 du *Jardin de reconnaissance* : « il m'est arrivé ce qui au chien arriva : le chien est retourné à ce qu'il avait vomi, la truie lavée s'est vautré à nouveau dans le fumier ». Chose curieuse : l'animal assiste à la honte humaine et y participe parfois, tout cela (comme ici) se confondant presque : chien et truie par exemple sont un miroir de la honte, une preuve qu'on a fauté, un rappel ambulant et à quatre pattes de l'ancien fautat impitoyablement sanctionné. Concernant la femme, elle sera surnommée « la percée » à la page 241 de *La Chair de l'homme* et il sera également question, dans *Falstafe*, de la « crinière d'en bas » (p.134),



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

probable périphrase pour désigner les poils pubiens. En ce qui concerne le pénis, on réduira intelligemment l'expression « mon sexe masculin » pour ne dire que « mon masculin » (*in* L.M.), "Mont Masculin" n'étant pas loin.

Quant à la « main qui parle » de *Vous qui habitez le temps (*p. 88), c'est un faux ami ; elle n'évoque pas vraiment une partie du corps humain mais désigne plutôt une marionnette à manchon à moins qu'il ne s'agisse carrément d'une périphrase pour parole, « l'orifice du langage » étant sans doute la bouche ("Dieu est une main qui parle" étant éventuellement intégrable, ajoutable à la théoliste de *La Chair de l'homme*). Dans *L'Origine rouge* (mot très proche d'Orifice), on reparle de la bouche comme d'un trou et on aura même « deux trous à nourrir » (p. 67).

### 4.6. Un lecteur complètement désorienté

Comme on l'a vu pour les allusions bibliques, la périphrase novarinienne est parfois érudite ; ainsi, le « fou trompé des bois » semble se rapporter au personnage de Merlin mais ce fou devenu tel car trompé par des « flèches […] indicatives vers des culs-de-sacs partout » (D.A., p. 232) est peut-être aussi le lecteur. A l'image du fameux boomerang qui ne revient jamais pour désigner le cintre, la périphrase pourra également se faire humoristique, le « supermarché » devenant par exemple le « bordel commercial » (D.V., p.199).

Bref, on nomme les choses autrement, et elles prennent une dimension comique ; cela ne s'applique pas forcément à la périphrase proprement dite : c'est ainsi – à moins que *L'Opérette imaginaire* n'ait été écrite légèrement avant le drame (auquel cas ce serait une sorte de vision prémonitoire) – que le tragique accident de Lady Diana semble devenir « l'écrabouillage de la reine Bibi ». De même, au lieu de progresser dans la hiérarchie sociale, on « s'élève dans les conditions » dans *Le Babil des classes dangereuses*, etc., etc.

Enfin, certains concepts très généraux seront remplacés, nous semble-t-il, par des expressions singulières. De fait, « l'autre-monde » « l'outre-tombe » cher à Chateaubriand et « l'outre-terre » d'Artaud étaient déjà des métaphores que le « monde d'outre part » semble remplacer. La vie même est nommée de multiples façons ; il y a une « entrée » et une « sortie » (deux mots très novariniens) et entre-temps (?) : un « Drame ». La vie, ici, est aussi un repas une cène, une scène, une danse, un théâtre, un banquet – ou un train, comme à la page 24 de *L'Animal du temps.* En proposant à notre tour un aphorisme inspiré d'une idée de l'auteur que nous évoquerons plus loin, nous pourrions même ajouter une métaphore en posant que la vie est une manifestation sportive, manifestation ayant lieu dans un « Stade d'Action » parfois cruel où les champions ne le restent jamais bien longtemps.

Le Drame de cette vie, c'est que tout y est complexe, touffu, labyrinthique ; le sud, le nord, l'est et l'ouest ne correspondant plus à rien, il conviendrait peut-être de changer de boussole et surtout d'en trouver une qui indique la « gauche », la « destre », la « griche » et le « derche » (L.M., p. 417), le « derche » (partie du bas) devant sans doute correspondre au sud. Mais, au fond, si le « fou trompé » aime à l'être, c'est que se perdre dans les bois doit présenter des charmes…

### 4.7. Prolégomènes pour un dictionnaire novarinien/français

Pour finir, lançons pataphysiquement, comme un serpentin en forme de clin d'œil à Leiris, l'idée d'un projet de glossaire, de précis, de manuel ou de vademecum - et proposons à titre d'amorce les quelques définitions suivantes, définitions auxquelles il conviendrait d'ajouter celles du « Dico Boucot/Français » (voir partie Grandiose et saugrenu).



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Précisons que ces définitions ne sont qu'en partie des variations personnelles : nous nous sommes basés en effet sur des phrases fortement affirmatives évoqués ça et là (comme « Je suis est un néon », « La nuit n'est pas la preuve qu'il n'y a rien à voir », « l'enfance est une très mauvaise formation », « Dieu est la quatrième personne du singulier ») et sur d'autres moments de l'œuvre où le contexte nous permet de déduire certaines évidences (Machines à dire voici parodiant la télévision, apocopes cousues de fil blanc) ; pour le reste, ce sont des recompositions (on part des « garçons qui sont devant, mes bras » pour déduire une définition comme "Bras : garçons qui sont devant") et des rapprochements de termes que nous croyons pertinents (Bouche / « trou du miam », « Grognistan » / pays grognant et par là possiblement belliqueux, etc.). Après des précautions oratoires qui s'imposaient sans doute, nous proposerons donc un document que nous espérons enrichir prochainement par de nouvelles définitions :

***Dictionnaire novarinien-français (prolégomènes) Adam : Animal du temps. Amour : pulsion qui nous fait nous jeter soudainement sur autrui. Anus : thermo-preneur. Trou dont nous ne sortons pas. Avanir : futur sombre. Bouche : trou du miam Bras : garçons qui sont devant. Chapeau mental : tête humaine. Chien : rien. Cœur : bat la mesure en vain. Corps : mort. Vide nigaud. Croix : signature des illettrés Christianisme : judaïsme pour les paysans Déhommer (se) : sortir d'homme. Syn. « désarraisonner ». Dieu : couac. Quatrième personne du singulier. Passe les douanes. Enfance : très mauvaise formation. Espace : nous supporte. Temple du temps. Femme : percée. Grognistan : pays animé d'intentions belliqueuses. Homme : coupable en deux. Quadrupède en souffrance. Animal olympique. Hommer : pantalonner. Inri : ici. Jambes : satanés compas Jésus : Cui qui mit l'chapeau d'épines. Jean des Trous. Homme de cruciphon. Je suis : néon Langue : morçon viangique. Liste : mouvement amoureux. Langage : sperme et semence de l'univers. Logodynamique : mise en mouvement du langage. Lumière : nuit. Cri toujours visible du premier instant qui dure toujours. Machine à dire voici : étrange lucarne. Mains : prenantes et adorantes Manger : mystère. Monde : mangeoire. Une joie de A à Z. Mort : un rien qui tombe tout le temps. Nécromobile : véhicule idéal pour aller voir là-bas si ça locute Nuit : n'est pas la preuve qu'il n'y a rien à voir. Orilles : oreilles. Pendant à oneilles. Pantalon : conscience de la mort. Parole : lumière. Paupi : paupière Pensée : notre présence dans les paroles, une dictature dans la tête. Pieds : siège de la pensée Pierres : tues par Dieu Phalle : phallus. Poume : poumon. Queue : tuyau qui dit peu de mot Réel : tout ce qui vient mordre. Sexe : membre réclameur. Silence : cendre laissée par la parole. Souffle : lumière. Sauve, libère. Tête : Bête vide. N'est pas porteuse. N'est d'aucune lumière. Temps : nous tue avec amour. Trous arrière: moyen de nous défaire de la négativité. Ut : surf. Premier instant qui dure toujours. Utopie de la fin. Viander : vivre. Vie : page à nager Vivre : faire de la poussière Yeux : trous à lumière.***

## 5. Novarina, celui qui verbe

### 5.1. Marcassons !



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Verberie ? Verbage ? Verbation ? Comment nommer cette figure ? Dans « L'impératif nominatoire »[85] de Jean-Luc Steinmetz, il est encore question, nous semble-t-il, d' une autre possibilité (mais peut-être s'agit-il de tout autre chose ?) à travers ce « frayage d'"ego" qui n'atteint jamais son "sum", qui connaît trop la distance incontractable entre le moi et le verbe » : l'on « choisit alors la verbation (d'aucuns disent la verbigération) non pour "être" mais pour "agir", dans ce stade d'action exemplaire qu'est le théâtre qui fait surgir »

Sans chercher à expliquer pour l'instant la raison (s'il y en a une) de son utilisation, le procédé en question consiste à former des verbes à partir de noms communs, d'adjectifs ou même de verbes déjà existants mais utilisés de façon incorrecte et anormale (comme lutter par exemple). En fait, on sait que Novarina n'est pas vraiment un précurseur (sauf, peut-être au niveau des mots qu'il choisit pour verber), le procédé ayant été notamment utilisé par le poète Pichette qui s'en fit même une sorte de spécialité – on trouve encore un « s'ivrogner » dans une nouvelle de Maupassant, mais le verbe existait peut-être à l'époque.

Sans être des périphrases, qui sont la plupart du temps des sortes de métaphores développées, les verberies semblent permettre de remplacer un ou plusieurs mots ; c'est le cas d'» hommer » qui signifie tout simplement vivre, quand on est un homme. Enfin, pour parler en termes novariniens du vieux clivage homme/femme, on pourrait dire qu'Adam homme et qu'Eve femme mais ce serait sans compter les exceptions et les transfuges car, comme il est dit dans *L'Origine rouge* (p. 171), il peut y avoir des « hommes qui homment la femme » et des « hommes qui femment l'homme » (O.R., p. 171).

Dès *La Lutte des morts*, on trouve des verberies formées à partir de noms communs : « marcassin » donne « Marcassons ! » (p. 522), « moribond » donne « moriber » (p. 375), « barbaque » donne « barbaquier » (p. 481) et « sobriquet » donne « sobriquer » (p. 378). On pourra aussi partir d'adjectifs : « affreux » (affres n'étant pas loin) donne « affrer » dans « puni d'avoir affré » (L.M., p. 510), ou encore « urgent » donne « urger » (L.M. ; p. 521) qu'on connaissait certes déjà dans l'expression familière « ça urge ! » mais qu'on utilise ici dans « Urge ton couplet » (L.M., p. 521). Notons enfin le cas très particulier de verbes-valise où l'animalité (cf. corbeau, tapir, lapin, éléphant) semble présente de façon plus ou moins indirecte : « [se] tapir » + « laper »(/lapeur/lapin) = « lapir » (L.M., p. 337 et p. 452) et « corbac » + « cornaquer » = « Corbaquez-les ! » (L.M., p. 454). Devant « concluder », utilisé dans « concluder la figure » (L.M., p. 422), on est, comme souvent, interloqué mais supposons que l'auteur part d'une conjugaison incorrecte du verbe conclure (ici plus ou moins mélangé à clouer ou, plus novariniennement, à « cloudre »).

Autres fautes à l'origine d'un verbage : celles qui se rencontrent dans des didascalies comme « Sapor lutte Frégoli » (L.M., p. 351), « lutte » remplaçant sans doute « se bat contre » pendant que « crimer » remplace « tuer » ; par ces verberies, l'auteur annonçait un peu le populaire « victimer » qui entrera peut-être un jour dans le dictionnaire.

Dans un même ordre d'idée et pour passer au *Babil des classes dangereuses*, le verbe incorrect « s'occider » (p. 294), utilisé comme « s'occire » (même s'il ressemble aussi un peu à « s'oxyder » et à « occident »), pourrait équivaloir à « s'autoccire », c'est à dire « s'auto-occire » (voire « s'autoccire »), se suicider. Dans *Le Babil des classes dangereuses*, le jeu continue donc : avec « absconser » (p. 178) formé à partir de l'adjectif « abscons » et « fossoyer » (p. 180), qui vient de « fossoyeur » – on le voit : l'humour noir est, comme toujours, omniprésent et les « verbes verbés » en portent la marque. Par ailleurs, on se servira de l'apocope pour réduire « borborythmes » et en faire un verbe conjugué au passé simple avec l'évocation d'un « pochard assoupi » qui « borbora quelques termes » (p.

[85] Jean-Luc Steinmetz, « L'impératif nominatoire », *Europe*, op. cit., p. 9.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

285). Notons au passage que ce type de verbes inventés revient très souvent dans la littérature d'un San Antonio et il ne faudrait pas s'étonner d'en trouver de similaires chez V.N. car ici l'intention est la même : amuser, surprendre, intriguer et bousculer la « Seule à Cédille » (pour l'empêcher de s'appauvrir et/ou de devenir bêcheuse et guindée). Enfin, le procédé concernera aussi un sens comme l'ouie dans « oreillir » (B.C.D., p. 209).

L'apocope pourra aider à la verberie : c'est le cas dans « vitupent » qui tronque « vitupèrent » (D.A., p. 155) – mais aussi dans « labire » (L.M. ; p. 364) qui, phonétiquement, tronque peut-être « labyrinthe ». Autre cas d'apocope : « Mensure ta splendide existence » (D.A., p. 272), « Mensure » venant sans doute de « mensuration » - *idem* pour « en lui lumine l'esprit » (D.A., p. 292), qui vient peut-être de « luminaire » ou d' » illumination ». Pour « que la lumière dive » (D.A., p. 176), on a fait un verbe du vieilli "dive" (cf. « Dive Bouteille ») pour rapprocher novariniennement « lumière » et Dieu. Dans *Le Discours aux animaux*, on croise encore « boulevardez-moi » (p. 253), « révolver » (p. 25) et « sommer » (C.H., p. 72), qui permet de dire plus vite « faire un somme » – quant à « vaginer » (*idem* pour « vulver »), c'est un verbe féministe qui fait pendant à « braguetter ».

Dans *Le Drame de la vie*, on verbe encore : « tambourer » (p. 202), « il carnavale » (p. 178), « tuber » (p. 221), « venturer » (p. 126), « mathermaticier toute la matière » (p. 280), « Intelligez les sphères !» (p. 167) et la double proposition suivante : «[éléphanter] l'Homme de la Fin » / « [crusiphonner] l'heure de sa fin » (p. 271). L'apocope (cf. « formidable ») est sans doute à l'origine de « formida » dans « l'homme mort que le trou formida » et « J'ai formidé ma chair dix mille fois (D.V., p. 264), « formider » étant cependant plutôt à rapprocher de « forer » et de « former ». On ne laissera certainement pas tomber la veine d'humour noir qui était à l'œuvre dans les pièces précédentes : à partir de charogne et/ou de charognard, on formera « charogner » (p. 170) et à la page 293 on donnera cet ordre : « Ayez ces impressions en silence, taisez vos états, passez vos périodes et fossez ! » , pointe macabre s'il en fut. De même, la contribution d'Adam au « monde qui monde » semble résumée avec la plus grande des concisions : « c'est l'homme qui gendre et sort » (p. 71). Quant aux questions que l'Animal du temps se posera jusqu'à la nuit des temps, elles auront « Une viande t'a viandé » (p. 45) pour réponse, constat viandal éloigné de toute transcendance.

Dans la plupart de ses verbes, on sent la marque du « Cancre logique » : si tambour existe, pourquoi ne pas dire « tambourer » au lieu de tambouriner ? De même, « intelliger » pourrait très bien être utilisé au lieu de comprendre, etc. L'intention est sans doute aussi d'être plus direct (un peu comme en anglais) et d'aller beaucoup plus vite ; cela a sans doute des répercussions sur le mouvement général, le rythme d'ensemble des pièces proposées.

Autres exemples : dans *Vous qui habitez le temps*, le quolibet se verbifie pour devenir « quoliber » dans « les Marseillais le quolibaient » (p. 40) et dans *Je suis* (p. 201), on préfèrera l'étrange « strangler » à « étrangler » et à « stranguler » : à nous de nous inspirer de cette technique pour verber comme l'auteur et suivre en cela l'exemple d'un Jean-François Perrin, novarinant en inventant « lapser ».

## 5.2. Maisonnons !

A la page 15 de *L'Opérette imaginaire,* le conseil de maisonner (de bâtir une maison ? de construire quelque chose ? de rester chez soi ?) semble nous être donné dans « Maisonnons », injonction se démarquant singulièrement de « Marcassons » (L.M., p. 522), qui sonnait comme une invite à imiter Grillus, ce camarade d'Ulysse transformé en porc et satisfait de cet état. Cela correspond peut-être à l'évolution artistique du dramaturge, le côté animal (bestial, féroce) du *Babil des classes dangereuses* ou de *La Lutte des morts* faisant place à une volonté plus grande de domestiquer ses folles pulsions langagières



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

(d'ailleurs, les verberies sont plus rares) et de faire œuvre (bref de « [maisonner] ») en construisant des pièces fonctionnant comme de minutieuses mécaniques ou plutôt des demeures fragiles qu'un retour du loup (qui pourrait les renverser en soufflant dessus) menacera heureusement toujours car ici, un peu comme chez le Claudel de l'après *Tête d'or*, le vent artistiquement intéressant de la grande folie furieuse (et de ces bourrasques nouvelles, mille exemples pourraient ici être donnés) peut ressurgir à tout moment.

D'ailleurs, les animaux domestiques auront aussi droit au verbage, pour chiens en l'occurrence ; et l'expression « Ils chiennent » (D.V., p. 172) nous semble pouvoir être définie de la sorte : ils continuent à être, en tant qu'ils appartiennent à la race canine, bref à exister cyniquement, soit, en novarinien : ils persistent dans leur comique caninité (ou dans leur cynitude comique). D'autres animaux, encore plus proches de nous, seront concernés par le verbage : « Chimpanzai-je ? […] Ouistiti-je ? » (O.R., p. 103). Sans avoir l'air de rien, ce genre de jeu de mots peut, comme c'est souvent le cas chez Novarina, déboucher sur une réflexion plus profonde voire métaphysique ; ici, peut-être : que reste-t-il de l'animal en moi ? Suis-je certain d'être en pâte/bois d'homme ? Est-ce que je le crois parce qu'on me l'a dit et qu'il paraît que c'est vrai ? L'état de chimpanzé n'est-il pas préférable ? Ceux qui affirment que le rire est le propre de l'homme ont-ils déjà eu l'occasion de chatouiller un orang-outan ? Le clivage homme/singe est-il si évident ? Quid de Tarzan et des « enfants sauvages ? Bref, le concept de chimpanzerie et le verbe « chimpanzer » ont de quoi nous troubler quelque peu… Dans *L'Origine rouge*, l'auteur semble même nous donner de nouvelles pistes de réflexion par son utilisation particulière du verbe « singer » qui relève certes d'un verbage (verbation ? verberie ?) officiel, admis et non néologique :

***L'homme singe l'homme puis s'habille en singe et se réveille en homme - et il voit à l'horizon de son pantalon qu'il y a en lui un être en homme et non en singe. Tel est l'homme et ça me fait du bien de le dire.***

Enfin, outre les « verbes en ut » et les « verbes en ouif » (D.V., p. 12), signalons un autre jeu avec le verbe au début (de la page 7 à la page 20) de *La Chair de l'homme* (cf. « Voyez » dit Jean ; « Soyez attentif ! » ajouta Jacques ; « S'arrêtera-t-elle ? » demanda Pierre ; « Oui » répondit Marie, etc.) : cette liste qui s'apparente à une perecquienne « tentative d'épuisement » (et qui se retrouve peu ou prou dans d'autres textes), l'auteur en eut, dit-il, l'idée à cause d'un ami romancier : s'agissait-il pour le dramaturge d'ironiser comme Robbe-Grillet (mais bien sûr très différemment) sur la permanence du roman balzacien et de certaines conventions relativement mécaniques ? Ce n'est pas évident du tout, surtout si l'on tient compte du « mouvement amoureux » à l'œuvre dans ce type de listes.

# VI. La Logodynamique

## 1. Vers racinien, « métro émotif » et phrase novarinienne

### 1.1. Une « force qui va »

Dans une interview[86], André Marcon compare la phrase novarinienne au vers racinien :

[86] André Marcon, « Habiter la partition : rencontre avec les acteurs de *L'Origine rouge* », interview accordée à la revue *Mouvement*, op. cit., p. 30.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***Comme dans l'alexandrin, c'est la forme respiratoire et rythmique qui dicte sa loi au sens. Je ne me suis donc pas dit que je devais inventer quoi que ce soit, je me suis dit, au contraire, qu'il fallait que j'écoute.[…] cette expérience m'a conforté dans l'idée que l'acteur doit toujours s'obliger à être concret. Il y a pour moi deux grands maîtres pour l'acteur : Racine et Novarina. Avec eux on apprend à abandonner le faux chant ou le faux lyrisme.***

Dans les deux cas (vers racinien et phrase novarinienne), il semble que nous soyons en présence (et pour citer une phrase hugolienne) d'une « force qui va ». André Marcon, à la fois très sobre et très charismatique, est d'ailleurs l'acteur idéal pour faire passer cette impression de force. Ces qualités sont sans doute aussi très utiles pour jouer Claudel, ce qu'il fit aussi, notamment dans *Tête d'or*, pièce où le rythme a à voir avec le verset biblique.

Concernant cette dernière technique, peut-être plus souple que l'alexandrin, Paul Claudel déclarait : « Mes versets sont des unités émotives et respiratoires. » mais le rythme ample, souple et efficace du verset claudélien s'explique également par des raisons formelles, lié qu'il est à un art très particulier qui consiste à aller à la ligne de façon souvent inattendue, audacieuse et parfois cavalière voire carrément choquante. Chose logique, Claudel était critique à l'égard de l'alexandrin et si l'auteur d'*Andromaque* constituait sans doute à ses yeux une sorte d'exception (son rapport à Racine restant malgré tout compliqué), il n'hésitait pas à dire du vers classique qu'il « garde toujours quelque chose de grisâtre et de poussiéreux » : « Nous sommes mis au pain sec et jamais je n'entends que de l'attendu »[87]. Toujours dans ses *Réflexions sur la poésie*,[88] il note encore ceci (qui ne saurait se rapporter au rythme novarinien) :

***L'obligation de rimer et de rimer bien rejette le poète soit sur des associations de sons banales et éprouvées, soit sur ces sonorités les plus communes qui sont la bourre du langage […]. La rime supérieurement respectée met la doublure à la place du vêtement***

Novarina, de ce point de vue, ressemble à Claudel et à Rimbaud[89]: pas de monotonie chez lui mais de la surprise, des virages, des cahots, des aspérités, des pleins et des déliés, des cols et des collines, beaucoup de paysages, toujours très différents.

Enfin, pour tenter de rendre l'idée, chère à Hugo, de « force qui va » et définir, par opposition, le rythme si particulier de la phrase novarinienne, l'image d'un train en marche ou d'une logomotive pourrait éventuellement fonctionner, mais pas forcément celle d'un certain « métro émotif » car, et c'est peut-être le plus grand des paradoxes novarinens, il n'y a pas vraiment d'émotion dans cette œuvre hyper-désincarnée – à moins qu'il n'y en ait justement beaucoup au contraire, mais de manière sous-jacente : la chose semble parfaitement indécidable pour le moment. Rien à voir en effet, sauf sur le plan de la stricte vitesse, avec le parler télégraphique et le rythme de phrase induit par les trois points.

## 1.2. L'importance de la ponctuation

Citons ici, pour mettre en regard style célinien et souffle novarinien, un passage certes un peu long mais tout à fait significatif tiré des *Entretiens avec le Professeur Y* (œuvre qui devrait presque figurer dans la catégorie « Essais ») dans lequel Céline définit le fameux

87 Paul Claudel, *Réflexion sur la poésie*, Folio/Gallimard, Collection « Idées », 1979, France, p. 77.

88 *Ibid*, p. 77.

89 Un des maîtres de Paul Claudel, qui l'évoque souvent, notamment dans *Parabole d'Animus et d'anima : pour faire comprendre certaines poésies d'Arthur Rimbaud*, in *Réflexions sur la poésie*, op. cit. pp. 55-56-57.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

métro émotif tout en le conduisant littéralement sous nos yeux - et ceux, ébahis, du Colonel Réséda (Aragon ?), qui ne comprend pas tout :

***– […] c'est mon génie ! le coup de mon génie ! pas trente-six façons !… j'embarque tout le monde dans le métro, pardon !… et je fonce avec : j'emmène tout le monde !… de gré ou de force !… avec moi !… le métro émotif, le mien ! sans tous les inconvénients, les encombrements ! dans un rêve !… jamais le moindre arrêt nulle part ! non ! au but ! au but ! direct ! dans l'émotion !… Par l'émotion ! rien que le but : en pleine émotion… bout en bout ! – Comment ?… Comment ? – Grâce à mes rails profilés ! mon style profilé ! […] Exprès profilés ! … spécial ! je les lui fausse ses rails au métro, moi ! j'avoue !… ses rails rigides ! … je leur en fous un coup ! […] le charme, la magie, Colonel ! la violence aussi ! … j'avoue !… tous les voyageurs enfournés, bouclés, double-tour !… tous dans ma rame émotive !… pas de chichis !… je tolère pas de chichis ! pas question qu'ils échappent !… non ! non ! […] A la violence !… vous êtes le magicien ? oui ?… non ? alors que votre charme opère !… certains lecteurs récalcitrent ? la trique, Colonel ! qui préfèrent le cinéma ? la trique !… qui préfèrent le chromo ? la trique !… vous êtes le maître des sortilèges… […] Plus un camion qui vous harponne ! l'artiste que vous êtes ! votre métro s'arrête à rien !… vous vous êtes profilé un style !*** [90]

Puis s'ensuit ce dialogue : « – Un style ? un style ? / – Oui, Colonel !… le style au plus sensible des nerfs ! / – C'est de l'attentat ! / – Oui, je l'avoue ! ». On voit donc bien la différence formelle (trois points, phrases très courtes et sans verbes, développement logique, vrai dialogue, lisibilité relative, etc.) avec le projet novarinien – au reste, la notion de style n'est pas forcément opératoire pour qualifier l'art du dramaturge (nous sommes plutôt en présence d'un souffle). De plus, et même si cette philosophie est, comme il dit, « émise en langage rythmique », Novarina nous paraît beaucoup plus philosophe que Céline. Pourtant, comme Dubuffet semblait le penser (cf. *Céline pilote* et lettres à Novarina), on pourrait aussi les considérer tous deux comme des artistes d'art brut – et peut-être comme des anarchistes et des dynamiteurs de langue comparables à Joyce et à Rabelais.

Autre point de comparaison avec l'auteur de *Guignol's Band* (en plus de la vitesse et du côté iconoclaste) : le goût de la précision et l'originalité des options typographiques : on n'écrit pas « Le théâtre est vide. Puis Adam entre, après quoi il sort. » mais « Le théâtre est vide, entre Adam : il sort. », la phrase étant aussi plus complexe plus ambiguë et philosophiquement plus intéressante que celle qui vient naturellement à l'esprit : si Adam entre, c'est peut-être aussi qu'il est sorti d'ailleurs – mais d'où ? C'est toute la question.

Cette importance de la ponctuation, également évoquée dans *L'Envers de l'esprit* (p. 33 : « elle contient des messages cryptés, parfois déchiffrables par un seul. C'est une source très directe d'énergie, et, sur la page, comme un reste de la graphie et de la respiration de celui qui a écrit »), est même un des sujets du texte de présentation du recueil *Valère Novarina. Théâtres du verbe* :

***Ses textes manifestent aussitôt l'attention portée à la ponctuation […] Un point d'exclamation marque une ouverture, deux points provoquent la rapidité d'un enchaînement. Le point virgule se marie à la notion de plaisir.*** [91]

[90] ***Louis Ferdinand Céline, Entretiens avec le professeur Y, Folio/Gallimard., 1995, pp. 83-84-85-86.***

[91] ***« Présentation », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 10.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Notons pour l'anecdote un passage du *Babil des classes dangereuses* (p. 318) où l'on peut avoir l'impression que Novarina s'essaie au métro émotif célinien (cf. trois points, phrases sans verbes, style télégraphique, etc.) :

***Chuté de la plonge face à Palisse. Et mort au but… Plus petit qu'en réel et moins beau qu'en photo… Boulevard Atrice Atti… Aux titubants et aux passeurs… L'éclat si beau d'son œil ouvert… Et sauter dessous !… Des coulisses, toute ma vie, passée dehors, égale zéro… Massif en pierre, passée quinze tonnes, ça m'écrasa. J'en aurais voulu lui rapprendre à m'frapper mon comique !***

A l'instar de Céline voire du personnage de Percy (dans *Falstafe*), Novarina refuse violemment les « monotones ballades » et « la poésie minaudière qui marche à pas contraints comme une jument dysentrique ». Il laisse les « danses académiques » aux « petits orteils studieux » (B.C.D., p. 312) ; « atteint de poussée rythmique » (D.V., p. 110), notre auteur ne s'apparente pas à un « beau trousseur de spirales » (A.V., p. 145) mais fonctionne plutôt « comme un qui ne voudrait plus parler en phrase mais en jambage trépidant » (D.V., p. 99). De fait, ce qui prime chez lui, c'est, exactement comme pour Céline, une certaine vitesse (un rigodon ?) à mettre en relation avec les choix de ponctuation ; ainsi, dans *Je suis* (p. 181) :

***Puis j'ai passé quelques temps chez les squelettes, m'entretenir tout le long du jour de squeletterie. […]. Ensuite, fuyant, dissimulé dans la foule, à la caisse des Prisuny, au lieu de payer caddy, j'enlevai les étiquettes à la place des autres, et au feu bleu local, j'annonçai rouge et partis écraser piétons. Je voyais. La ville entière était en croix et en viande incarnée sans moi, et j'étais son seul point mis en zone urbaine à ma place… Puis j'ai repassé quelques temps quelque part séjourner chez quelqu'un, puis je m'en suis aperçu. En face d'autrui, pour animer conversation, j'enchaînais mes mots dans la suite des idées pour animer conversation ; et je passais mon temps journellement à faire semblant d'être en cette vie avec vous. En vie, je ne l'étais pas. Car j'étais moi-même fait en mort. Je ne parvenais pas à me débarrasser des mots sans savoir quoi leur dire. Je ne parvenais plus à me parler avec des mots sans savoir leur dire.***

En fait, cette tirade/complainte du Ramasseur de Piétons n'est pas formidablement bien choisie car si l'on excepte les trois points, elle ressemble finalement un peu au style télégraphique, même si le célinien, langue du transport émotif et de l'emportement, est tout de même moins vide de sens et moins "sextinien" (tout en restant hyper-obsessionnel). Or, paradoxalement, la vitesse de la prose novarinienne ne provient pas (comme chez Cendrars, Kérouac ou même San Antonio) d'une modernité relative et d'innovations faisant, non sans provocation, rupture avec le passé : cette prose est/va vite mais sa vitesse est liée à une forme d'archaïsme…

### 1.3. Une certaine vitesse

Mathieu va vite ; dans certaines fulgurances, Pascal et Madame Guyon (et ajoutons Artaud) s'apparentent à des « athlètes du sentiment » voire à des sprinters de l'âme ; quant à Voltaire (cf. *Candide*) et Diderot (cf. *Jacques le Fataliste*), on sait qu'avec leur petite musique, ils déboulent en fait à toute allure (sans oublier d'être des philosophes pleins d'ironie et de drôlerie) ; Bossuet, dont l'art est très lié à la performance théâtrale, avait aussi, nous semble-t-il, des emballements, de ceux qu'on retrouve peut-être (cf. « Vous n'avez pas fait retour ») quand Novarina lit son *Amos*, qui ne devaient pas passer inaperçus – pour des oreilles



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

attentives s'entend. Cette vitesse n'est pas vraiment celle de Céline (ni de Dumas voire d'Hugo) mais c'est celle de Novarina ; au fond, chez ce dernier, la rupture stylistique n'est pas aussi grande, consommée, qu'on pourrait le croire avec certaines traditions du passé, XVII$^{ème}$ et XVIII$^{ème}$ notamment.

Céline était d'ailleurs, nous semble-t-il, moins parlé que Novarina – sauf, hélas, pour dire des âneries (« Les Chinois à Brest », etc.). De plus, il semble que le théâtre novarinien soit lié à une digestion très personnelle de la parole philosophique, dimension importante sur laquelle nous reviendrons. Quant à sa critique énervée (quoique parfois cryptée, sous-jacente) d'un certain théâtre et de certains types de jeux d'acteurs (cf. *Lettre aux acteurs*, *Pour Louis de Funès*), elle nous rappelle un peu le Nietzsche rejetant symboliquement Wagner mais cela ne concerne que des grincements de dents et un énervement relativement retenu, mais qui s'exprime et se voit cependant (car, pour le reste, nous sommes de ceux qui estiment qu'il faudrait un jour essayer de traduire Nietzsche avec les trois points).

L'autre point de comparaison avec Céline, c'est que la lecture des pièces de Novarina est toujours (malgré certains invariants, couches/nappes nouvelles et effets de retour faisant plaisir au récepteur) pleines de surprises – et cela même quand, au bout de plusieurs lectures, on croit avoir compris la technique de l'auteur. Il semble qu'on puisse en dire autant du « métro émotif », et c'est également pour cette raison que l'on peut légitimement comparer ces deux artistes – tout à la fois, comme on aura essayé de le démontrer à travers cette sous-partie, très proches et très éloignés l'un de l'autre. Ce qui est sûr, c'est qu'il y a chez Novarina et pour utiliser ses propres termes une « force de l'allant »[92] et peut-être même, pour citer Christine Ramat[93], une « poétique […] de la vitesse », sur laquelle nous reviendrons.

### 1.4. La mise en mouvement du langage

#### 1.4.1. Un mot qui manquait à la langue française

Avec « logodynamique », nous ne sommes pas seulement en présence d'un néologisme réussi en ce que tout à la fois surprenant et esthétique voire rigolodynamique (car ici rire et vitesse ont partie liée) mais, semble-t-il, d'un mot évocateur, très précis et même profondément utile qui faisait cruellement défaut à la langue française. Nous sommes presque sûrs que Jean-Patrice Courtois serait de cet avis, lui qui rapproche le mot de la notion de dynamique verbale[94] en se référant à *Devant la parole* (p. 21 et p. 163) et en nous rappelant ceci :

***Logodynamique dit Novarina, à inventer, « dynamique verbale », voici une expression simple et un mot nouveau pour un art nouveau, motivé : la mise en mouvement du langage.***

La technique du métro émotif relevait bel et bien de cette « mise en mouvement du langage » mais il est vrai que Céline était en quelque sorte aidé par l'argot, qui est naturellement logodynamique. Cela s'explique sans doute par le fait (historique) que cette langue n'était pas du tout prévue, pensée pour être écrite et littéraire. Or donc, l'argodynamique (que ce soit chez Céline ou Boudard) se présente finalement comme fonctionnant presque tout

[92] Valère Novarina, « Quadrature », Entretien, *Scherzo* n°11, octobre 2000.

[93] Christine Ramat, « "Je suis personne" ou la voix lyrique sans sujet », *La voix de Valère Novarina,* op. cit., p. 49.

[94] Jean-Patrice Courtois, « Travailler le vide », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 139.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

seul : c'est une langue qui se prête à sa propre mise en mouvement, conçue, faite, étudiée pour le mouvement et la fuite en avant – et le nombre impressionnant des expressions argotiques exprimant la fuite et le départ (cf. se barrer, se casser, se tailler, calter, décarrer à toutes tatanes, mettre les bouts, mettre les adjas, cassos ! voire 22 ! V'là les flics !) nous renseignerait presque sur les caractéristiques intrinsèquement logodynamiques de la langue en question. Novarina lui-même parle d'une « dynamique fuguée »[95], ce qui s'applique assez bien à la vitesse expressive de l'argot et à sa propre langue qui n'est pourtant pas toujours rapide : il y a plusieurs vitesses et plusieurs braquets.

En reprenant le témoin des mains de Jean-Patrice Courtois, nous pourrions même ajouter ceci : pour Novarina, la mise en mouvement du langage ne va pas du tout de soi, ce dernier semblant estimer (il y fait notamment allusion dans *Le Théâtre des paroles*) que le langage qui sort des plumes est souvent mort, à l'image du jeu de certains acteurs – c'est d'ailleurs là un de ses plus beaux énervements (et un des plus constants car, depuis *Le Jardin de reconnaissance*, il pourra aussi s'appliquer aux novlangues de bois des machines à dire Voici).

De même, la présence finale de tous ces fleuves et autres rivières coulant dans *La Chair de L'Homme* (la seule notion d'eau étant peut-être trop plate *a priori*) ne correspondrait-elle pas un peu à l'option résolument logodynamique qu'il choisit de prendre ? De fait, il s'agit d'avancer et d'aller de l'avant, de se laisser rabelaisiennement emporter par le courant (parfois torrent) des mots non formatés, de se laisser guider par le vent de cette Parole qui nous entraîne on ne sait où (la possibilité d'accoster aux rivages de la folie n'étant pas à exclure). Pour filer encore un peu la métaphore aqueuse, liquide, aquatique, disons que la logodynamique s'apparente peut-être à une vague immense sur laquelle l'auteur se propose de surfer en nous invitant généreusement à monter sur la planche, pour profiter des sensations de glisse qu'il éprouve et vivre avec lui l'aventure d'un voyage parfois dangereux.

L'accent sera donc mis, ceci pour reprendre les termes de Jean-Patrice Courtois[96] sur « ce qui *fait* du mouvement dans la langue et en premier lieu la "passion néologique", la liste, l'écriture en slogans, le comique du langage, tout ce qui fait ce tableau de l'inconnu venant nous saluer en giclant au cœur des mots et phrases ». A en croire Jean-Pierre Courtois, cette logodynamique permettrait aussi de prendre la mesure de ceci :

***[…] ce n'est qu'en mettant le mouvement dans la langue qu'on comprend ce qu'est le langage, un faire, une action, à prendre comme tels […] Et l'œuvre-Novarina se fait œuvre d'être une proposition et un propos sur la nature du langage.***

Ailleurs, il dit des phrases novariniennes qu'elles sont « lançantes, dynamiques et engendreuses de dynamiques » (p. 149). Cela dit et afin de nous défendre contre d'éventuelles critiques, rares sont les occurrences du mot « Logodynamique » mais, d'une part, l'on ne sache pas que le mot « Pataphysique » fasse souventes fois retour dans l'œuvre de Jarry (et pourtant, quelle postérité il eut !) et d'autre part, le mot en question fait une sorte de retour triomphal dans *Lumières du corps* puisqu'il est choisi par l'auteur pour faire l'objet d'un titre de chapitre, la dernière partie du livre s'intitulant précisément *Logodynamique* – le néologisme est même réutilisé au début de *L'Envers de l'esprit* (p. 11).

Dans le chapitre en question (et dans le livre tout entier), le chercheur Novarina apporte de nouveaux éléments : la logodynamique ne concernerait pas juste le mouvement vers

[95] Valère Novarina, « L'homme hors de lui » (propos recueillis par Jean-Marie Thomasseau), *Europe*, op. cit., p. 168.

[96] Jean-Patrice Courtois, « Travailler le vide », *Valère Novarina. Théâtres du verbe,* op. cit., p. 140.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

l'avant et la densité poétique : comme au squatch, il s'agit de tenir compte des zigzags de la parole, le théâtre devant être le lieu privilégié de l'observation scientifique de cette dernière. L'enjeu, c'est d'essayer de comprendre ce qui est à l'œuvre et nous dépasse, bref de dire ce dont on ne peut pas parler.

### 1.4.2. Novarina et le slam

#### → *Une certaine modernité*

Quitte à choquer ceux qui, par ignorance et manque de curiosité, passent à côté de cette nouvelle forme d'expression, on pourrait presque voir Novarina comme un précurseur du slam (au même titre qu'Artaud, Ginsberg, Céline, Verheggen ou Gatti) car il semblerait que les très bons slameurs recherchent le même Saint Graal que lui en se posant exactement les mêmes questions, c'est à dire des questions « logodynamiques ».

Avant d'aller plus loin, précisons que l'auteur connaît fort bien le slam et qu'accompagné de son acteur et ami Daniel Znyk, il a même participé à de parisiennes scènes ouvertes, contexte certes nouveau pour lui mais dans lequel il était sans doute comme un poisson dans l'eau, tant son art et le slam procèdent d'un même désir et d'une même énergie. Encore plus récemment (en décembre 2008), il assista à une session improvisée dans un bar de Toulouse (le Saint Sernin) et fut même convié à dire un texte à l'occasion du spectacle « A quel dieu parles-tu ? Du slam à Novarina », manifestation qui eut lieu en septembre 2009 à l'abbaye de Royaumont et où le slam (cf. prestations de Dgiz et du Capitaine Slam) était brillament représenté. Ce spectacle[97], Olivier Dubouclez en a bien cerné les enjeux :

***Si la langue de Valère Novarina et le slam étaient destinés à se rencontrer […], c'est en vertu de cette pulsion rythmique qui est à l'œuvre dans la bouche du slameur comme sous la plume de l'écrivain. […] Car ce n'est pas un sage chapelet de mots, d'outils dociles pour communicants qui se déploie […] devant nous, mais un flux physique et primitif, une « logodynamique » qui vient nous rappeler que notre parole humaine est d'abord un exercice de notre souffle. Chaque phrase est un phrasé : qu'elle soit flow ou litanie, elle brise les limites du discours ordinaire pour l'emporter au plus loin, par effraction parataxique, vers sa limite respiratoire .***

Slam, flow et logodynamique sont peut-être même des termes synonymes (le néologisme novarinien étant juste plus scientifiquement connoté) : c'est que les prestations proposées sur scène (ouverte ou pas) ont à voir, dans les deux cas, avec une certaine violence de l'apparition du mot ; le mot doit choquer, percuter voire huppercuter et sonner (mais aussi dans le sens que ce verbe peut avoir dans la boxe), claquer enfin comme une porte que l'on referme – on sait que "Slam !" est une onomatopée parfois utilisée dans ce sens.

Chez Novarina et dans les scènes ouvertes, il s'agit de refuser le mièvre des soirées guindées. Le public doit sentir souffler le vent de la parole. Il s'agit encore de refuser les langues immatriculées que nous propose Boucot et de refuser la druckérisation des neurones et de la matière grise. Dans un contexte social fait d'angoisse et de déprime, le slam et le théâtre novarinien sont des sursauts salutaires : ils apportent la même impression de fraîcheur et d'air pur et le même espoir dans l'avenir du monde et de la poésie.

[97] Nous faisons allusion au texte de présentation qu'Olivier Dubouclez écrivit pour l'occasion – renvoyons au programme de l'abbaye de Royaumont, saison 2009/2010.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Autre point de comparaison : c'est la parole qu'il s'agit de mettre en avant : ici, ce qui compte (et pour jouer sur l'homophonie texte/tête), ce n'est pas forcément la tête (en argot, on dirait de ramener sa fraise) mais plutôt le texte, ici lancé, proféré, projeté et mis en lumière : en somme et pour être plus clair, on n'est pas là pour se montrer ni faire du mauvais théâtre en cabotinant mais bien plutôt pour s'effacer et faire entendre des rythmes (ainsi que procèdent les adeptes du *beat-box* au visage souvent caché par le micro saisi à deux mains) pour faire basculer le public dans une autre dimension : c'est là une forme très novarinienne de retrait, d'humilité voire de *kénôse* (et implique une discipline que n'ont pas tous les slameurs).

Dans les deux cas, même volonté de porter, d'offrir, de mettre en avant la parole ; parfois même, comme Novarina dans ses lectures, le texte cache la tête ; elle est derrière, presque invisible, sans importance : on porte le texte (brandi, tenu à bout de bras), on passe après, on ne se met pas en avant – cette concrète mise en valeur du texte et non de la tête nous paraît très révélatrice : c'est la *kénôse* d'un passeur, presque d'un prophète (si bien sûr on veut bien se placer novariniennement sur un plan symbolumoristique). Dans un même ordre d'idée, ces rythmiciens d'un nouveau genre devraient sans doute faire de la *Lettre aux acteurs* leur livre de chevet – à quand la *Lettre aux slameurs* ? (certains fans, dont nous sommes, l'attendent avec impatience). Quoi qu'il en soit, tout ce qui est préconisé dans ce manifeste théorique peut objectivement s'appliquer à l'art populaire en question (cf. critique des jeux d'acteurs formatés, attention accordée à la ponctuation, distinction nette opérée entre intention et intensité, importance de la mâchoire et des pieds) et peut-être même à certains sports (en particulier le squatch, le tennis et le tennis de table), la dimension physique et sportive étant une autre caractéristique commune au slam et à l'art théâtral novarinien.

Au fond, Novarina fait du slam depuis *L'Atelier volant* ; la seule différence, c'est que ses slams font deux heures au lieu de ne durer que deux minutes comme c'est la coutume dans les scènes ouvertes – c'est qu'il a l'art de recharger dynamiquement l'énergie verbale à l'oeuvre en explorant encore et toujours de nouvelles pistes : le résultat obtenu est donc une sorte de pièce slamée sans coupures véritables. Continuons à étudier les différences d'approche : les slameurs (le mot même, slam, nous vient des States) nous semblent payer un plus lourd tribut (en terme de culture, de rhétorique, de folklore et d'accointances avec le rap) à l'Amérique, qui est passée par là, qu'on a senti passer – Novarina en semble moins conscient (il n'en parle jamais dans son oeuvre) mais il est affecté aussi (nous en reparlerons dans Alerte dans les zones de Broca). Autre différence notable : un texte slamé est logodynamique mais un texte logodynamique n'est pas forcément slamé : il semblerait en effet que Bossuet, Claudel ou Perse n'aient point le flow de Grand Corps Malade (concernant ce flow, il semble que ce terme soit aussi indéfénissable que jazz, swing ou groove : certains slameurs en ont ; pour d'autres, ce n'est pas gagné) et pourtant on ne peut nier que le slam renoue avec une forme d'oralité poétique qui pourrait presque, dans le principe, nous rappeler la dimension scènique d'une montée en chaire (exercice auquel se prêta l'auteur des *Oraisons*).

La question que se pose un vrai amateur de slam ou de théâtre est au fond la suivante : assiste-t-on vraiment à quelque chose ? Est-ce une expérience forte ? Est-ce dense, intense, artaudien, non perverti par Memnon, non faussé par Boucot ? Est-ce aussi radical que du Nada[98] ? Se passe-t-il quelque chose ? A-t-on droit à des épiphanies ? Est-on

[98] Véritable locomotive du slam français, Pascal Richel, dit Nada, est publié aux Belles Lettres (*Néant*, 2003) et certains de ses textes figurent dans une anthologie, *Slam entre les mots,* publiée à La Table ronde (cf. Collection La petite vermillon, n°279, Quetigny, 2007, pp. 23-34).



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« passé dans l'autre monde en rythme » (O.R., p. 122) ? Pour les inconditionnels du Slameur V.N., la réponse est oui, sa logodynamique nous emportant littéralement comme un fleuve en furie qui nous entraîne parfois aux confins de la folie. A la base de cette alchimie du verbe susceptible de nous transformer, il y a donc les ingrédients suivants : vitesse, rythme, tonicité et énergie et de ce point de vue, Novarina est peut-être même le meilleur slameur de ce début de siècle. De même, lorsque Christine Ramat décrit l'art de l'acteur novarinien[99], elle le fait à notre avis (car tel ne serait peut-être pas le sien) en des termes qui pourrait s'appliquer aux slameurs et à ce qui se passe dans les scènes ouvertes :

***Pas d'autre spectacle que celui de l'oralité. Pas d'autre performance que la production physique d'une parole travaillée par le souffle, le rythme, la démultiplication des voix. […] c'est l'engagement physique de l'acteur qui est mis en vedette contre le jeu psychologique, le faux chant et le faux lyrisme. Associé métaphoriquement à l'athlète qui va jusqu'au bout de sa dépense […], l'acteur est celui qui ne dispose d'aucun filet, d'aucun masque. Il ne peut se dissimuler ni derrière une intrigue ni les sentiments d'un personnage. Ce qu'il joue, c'est son énergie, ce qu'il donne, c'est son souffle poussé jusqu'à l'exténuation .***

Plus loin,[100] Christine Ramat cite Claude Merlin insistant à son tour sur « l'engagement physique de l'acteur, presque sportif, où le souffle est actif, la voix est rythmique » : cela pourrait encore, toujours à notre avis, s'appliquer au slameur...

### → *Slam métaphysique et flow novarinien*

Sans chercher à développer outre mesure, nous voudrions poser ici, avec plus de précision que dans la sous-partie précédente, les prolégomènes d'une étude comparée entre le slam et le théâtre novarinien ; commençons par les ressemblances :

- L'acteur novarinien, surtout s'il débute, doit impérativement trouver sa place sur scène, dans la troupe et dans la pièce qu'il joue ; de même, dans toute scène ouverte, le slameur doit trouver sa place en ayant la bonne attitude, en étant juste, en proposant le texte qui s'impose et en apportant de l'eau au moulin, mais sans chercher à mettre en avant son ego (ce qui est très novarinien). Dans les deux cas, c'est un travail d'équipe.
- Dans le slam, le jeu est évacué au profit du rythme (et du flow) : cette mise en avant du rythme exclut les poses et l'affectation ; il s'agit, pour reprendre un terme qu'affectionnent slameurs et rappeurs, d"envoyer", c'est-à-dire de privilégier l'intensité et de faire en sorte que quelque chose ait lieu : épiphanie, moment de grâce, rire et miracle de la parole.
- Du point de vue du slameur (dans le moment où celui-ci prend la plume), il faut bien voir que tout est écrit dans l'optique d'être dit ; c'est ce qui fait du slam une école de rythme car c'est aussi en amont, dans l'écriture, que l'on se pose la question du rythme qui ne concerne donc pas que le seul moment de la prestation scénique : il semble que Novarina procède pareillement (son Pour Louis de Funès en atteste).
- S'il existe un flow novarinien, le slam peut parfois se faire novariniennement métaphysique – mais avouons que la chose est plutôt rare ; quoi qu'il en soit, l'outil est là (une scène, de l'écoute) et la chose, faisable.

[99] Christine Ramat, *Valère Novarina. La comédie du verbe*, op. cit., pp. 179-180.

[100] *Ibid*, p. 181.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

- Toute la scène novarinienne est parcourue d'un frisson sacré qui a à voir avec une mise en avant de la parole, montrée nue et non boucotisée ; aussi bien, on peut vivre dans les scènes ouvertes de véritables épiphanies même si le contexte (bars et donc consommation éventuelle d'alcool, personnes ne se sentant pas concernées par le spectacle proposé, etc.) ne s'y prête pas vraiment a priori.
- Le dispositif de la scène ouverte, par ses entrées et ses sorties, est assez novarinien (cette diversité de style au niveau des passages des uns et des autres rappelant aussi, dans le principe, ce qui se passait au Chat noir à l'époque d'Alphonse Allais) : des univers différents se succèdent comme des vagues déferlant sur le public qui peut rire, être choqué, ému, excédé, bref passer par toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, un peu comme s'il voyait une pièce de Valère Novarina.
- Dans les deux cas, il y a de la critique sociale : les slameurs n'aimant guère Boucot et Boucobylone (sinon, ils ne feraient pas de slam), ils le disent haut et fort, et avec un humour parfois novarinien.
- Si la langue populaire est bien représentée dans les scènes ouvertes, elle l'est aussi (on l'a vu) dans les pièces de Novarina.
- Il nous semble que si Manuel Le Lièvre, André Marcon ou Dominique Pinon allaient dans une scène ouverte pour dire des passages courts de Novarina (mais il faudrait que ceux-ci soient soigneusement choisis et tombent au bon moment), ils se feraient applaudir comme de très bons slameurs, ce qu'ils sont dans une certaine mesure (la plus slameuse de toutes étant bien sûr Laurence Vielle, à la fois grande actrice et grande poétesse et qui connaît parfaitement le petit milieu de la scène ouverte, milieu où elle a su s'intégrer avec un très grand naturel).
- En 2009, l'excellent slameur D' de Kabal a joué dans une adaptation de Timon d'Athènes, nouvel exemple de porosité entre théâtre et slam.
- Il y a pourtant beaucoup de différences :
- Dans certaines interviews et certains textes théoriques, la notion de salle de théâtre est très souvent (et même de plus en plus) mise en avant par Valère Novarina : c'est son outil de travail, l'écrin où il range ses bijoux de parole ; la salle de théâtre est pour lui la condition (sine qua non ?) de l'épiphanie – cela peut d'ailleurs surprendre dans la mesure où le novarinien, s'appliquant au corps et au drame de la vie, existe aussi en dehors du théâtre, au quotidien (autant que les gags d'Hergé ou que l'absurde tel que perçu par Kafka ou Ionesco) et parfois même dans les scènes ouvertes – il est vrai que dans ses pièces, les termes drame et théâtre sont très souvent associés à la vie même. Or cette focalisation/fixation sur la salle de théâtre (presque considérée comme un lieu saint, une sorte d'église) peut paraître surprenante pour certains slameurs purs et durs qui, pour de nombreuses raisons (psychologiques, politiques), s'y sentent mal à l'aise et déplacés ; la scène ouverte dans des endroits plus informels et moins consacrés reste leur élément – ce manque de souplesse peut aussi concerner certains spectateurs qui n'ont pas les mêmes attentes en allant voir du slam dans un café et en allant voir une pièce dans une salle de théâtre (ces problèmes sont passionnants et mériteraient qu'un sociologue se penche dessus).
- Il y a dans les pièces de Novarina des dispositifs qui ont à voir avec la liturgie chrétienne et le texte même est truffé d'allusions à la religion (même si c'est sur un plan théologique que celle-ci est évoquée) : le slam est en général plus laïc.
- Le sacré peut surgir dans une scène slam mais rien ne l'annonce vraiment : il s'invite et il est le bienvenu. Novarina, lui, prépare le terrain et travaille sur les conditions de l'apparition du sacré. En même temps, dans les scènes ouvertes et un peu comme



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

à l'église, il y a un cérémonial, une discipline et des règles à respecter : s'il y a une certaine liberté, on ne fait pas n'importe quoi.

- A priori, la prestation slam a plus à voir avec une performance ou une lecture, à l'image de celles que donne Novarina aux quatre coins du monde, qu'avec le théâtre proprement dit. Cela posé, lorsqu'il lit ses textes, l'énergie à l'œuvre n'est pas forcément une énergie slam (dans son cas, cela dépend des textes : quand il lit son Amos, il est très slam) mais lorsque ses acteurs prennent sa langue en charge (c'était très frappant avec Daniel Znyk), cela se déploie et défile beaucoup plus vite et peut par moments, ressembler à du slam – quoi qu'il en soit, le clivage "perf" / théâtre est de moins en moins pertinent : le romancier-performeur Olivier Cadiot est souvent adapté au théatre et il a aussi écrit pour Bashung : autant de clivages qui sauteront peut-être un jour, une fusion intelligente étant sans doute l'avenir.
- Le slam est très souvent présenté comme un art urbain, et ce n'est pas complètement faux. Or, Novarina, (par les thèmes qu'il aborde : mort, corps, parole, origine, Dieu) n'est ni rural ni urbain : il est les deux et bien plus que cela : il dépasse tous ces clivages qu'il rend presque caducs. En général, le slam est également féministe : Novarina l'est sans doute aussi mais il ne le crie pas sur les toits (à la différence de certains slameurs) : c'est encore un clivage qu'il semble avoir dépassé, ne faisant pas de distinction entre Adam et Eve et s'amusant même parfois à permuter sexes et genres comme on l'a vu précédemment dans une sous-partie consacrée à cet aspect de son travail.
- Tout acteur n'est pas capable d'être au diapason de ce qui se passe dans les scènes slam (certains viennent une ou deux fois, mais ne reviennent pas) : il faut écrire ses textes (comme Laurence Vielle) et quitter certains automatismes – cela dit, les acteurs novariniens sont peut-être mieux armés que d'autres pour devenir de bons slameurs : leur approche du rythme et du souffle les y prédispose.
- La proposition célinienne du « Rabelais, il a raté son coup » (alors que Novarina, lui, a retenu la leçon) s'applique hélas à beaucoup trop de slameurs qui n'en finiront jamais de faire du sous rap ou du mauvais Ronsard en nous resservant encore et toujours les mêmes clichés poétiques ; de fait, il existe un slam formaté, mou et consensuel qui est à mille lieues de la proposition novarinienne – mais il existe aussi un slam de qualité qui pourrait presque, par moments, soutenir la comparaison avec la logodynamique telle que pratiquée par Valère Novarina.

### 1.4.3. Savoir rythmique et euphorie

Ce qui est certain, c'est que bien peu d'auteurs ont réussi à mettre le langage en mouvement comique et amoureux ; notre mini-liste, toute personnelle (quoique novariniennement éclectique), pourrait être ici : Céline, Labiche, Feydeau, Pascal, Pagnol, Gatti, Bloy, Molière, Max Jacob, La Fontaine, Verheggen, Artaud, Racine, Vian, Voltaire, San Antonio, Sade et Kerouac pour l'anglais (dans *Mexico City Blues*, cela semble évident). Parler d'autres auteurs serait pour nous mentir, snob ou non réellement éprouvé - notons encore le cas des mirages, celui des fausses alertes dans les zones de Broca (cf. Angot, Edern-Hallier) et évoquons surtout d'autres formes d'expressions car enfin il nous semble que le début de *Reservoir Dogs*, les dialogues de Michel Audiard, les chansons swinguées de Trenet ou de Brassens et certains sketches des Inconnus présentent d'évidentes qualités logodynamiques.

Il y a logodynamique quand on a l'impression (subjective ?) que la viande s'est exprimée, que langue et viande se sont mises en branle, en mouvement ; c'est à chacun



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

de ressentir (ou pas) cette énergie, cette vis rythmica, de l'éprouver dans sa chair – ou de passer son chemin. Bref, on peut voir Novarina comme un professeur de logodynamique, un « professeur en Rythme » (V.Q., p. 30), le « savoir rythmique » de l'acteur comique faisant le reste. Il nous aide à savoir si la langue parle, a parlé – A parlé est très rare. Lui le dit notamment pour Artaud, Bossuet, Madame Guyon, Pascal, Amos et Louis de Funès mais il évoque aussi[101] « *Bradamante* de Garnier, les *Psaumes* et les écrits de Cingria ».

A l'origine de cette énergie logodynamique, il peut y avoir une forme de colère (c'était un peu le cas, semble-t-il, dans *L'Atelier volant, La Lutte des morts* et *Le Babil des classes dangereuses*) : chez Céline, chez Bloy et parfois chez Artaud, c'est encore plus évident. Mais chez Novarina, c'est plutôt avec la joie que se confond l'art logodynamique. Au fond, « logodynamique » n'a qu'un seul synonyme, et c'est : euphorie.

## 2. Une philosophie émise en langue rythmique

### 2.1. Lallation et fatrasie

En fait, la phrase novarinienne s'apparente surtout, mais de façon étrange et légèrement inquiétante, à la comptine pour enfants. Après s'être immergé dans cette œuvre en écoutant par exemple les enregistrements d'André Marcon (cf. *L'Inquiétude*, etc.), on pourra même se surprendre à parler le novarinien en utilisant le même rythme de phrase : c'est dire la force de cette langue, liée donc, nous semble-t-il, à une forme d'enfance. Expliquant ce que signifie « lallation » (cf» Un gazouillis infantile dit un dictionnaire. Un autre dit : émission vocale sans intention expressive chez le nourrisson… première forme de pseudo-langage dont la forme délirante à l'âge adulte est la glossomanie ») dans un article intitulé « Le paradis parlé »[102], François Dominique constate :

***Les comptines conservent des traces de lallation sous la forme de kyrielles syllabiques ; ce sont les comptines dites « avec allitérations, jeux phonétiques et mots sauvages ». […] Comme le dit bien un pédiatre, la lallation infantile est « entre le langage et le lait », dans le plaisir circulaire de ressasser quelques syllabes : labalama, lebeleme, lobolomo…, séquences hyper labialisées qui provoquent une jouissance phonétique. Ainsi, la première magie enfantine serait liée au fait de s'entendre bredouiller. Là se trouve la langue adamique. Je n'ai pas dit « innocente », car le retour vers cette origine mobilise la connaissance, l'appel aux langues dites « étrangères » ; ainsi, dans Le Jardin de reconnaissance, quand le Bonhomme de terre invoque « l'énergie enfantine », la Voix d'Ombre lui répond : « Le locassier puterle ; la coquelionne dandrule ; la bruse bibrionne ; la frousette lujarde ; le huppelin asp'asp' ; le féjard goguinne ; le golion hulète ; la polypse ouinte ; le pétassier carquignolle ; l'hypolobe frouit ; la vardasse cyclauque ; le malibroche flûtiote… »***

Plus loin dans le même article[103] François Dominique établira une correspondance avec les fatrasies médiévales et citera celle-ci, de Philippe de Beaumanoir : « Le gras d'un poulet / Mangea au brouet / Pont et verberie / Le bec d'un coquelet / Emportait sans plet / Toute la Normandie ». L'exemple est bien choisi ; on y retrouve l'incongruité, l'énormité (cf.

[101] Valère Novarina, « L'Homme hors de lui », propos recueillis par Jean-Marie Thomasseau, *Europe,* op. cit., p. 162.

[102] François Dominique, « Le paradis parlé », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 99.

[103] *Ibid*, p. 101.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« Emporter la Normandie ») et les effets de contraste à l'œuvre chez Novarina - de même que l'idée de « mangerie »/ « verberie » sur laquelle nous reviendrons.

Dans *Le Discours aux animaux*, la « chanson de Jeannot aux actions comiques » (reprise aux pages 39-40-41 de *L'Animal du temps*) comportent des éléments surréalistes qui rejoignent un peu l'humour à l'œuvre dans les fatrasies du Moyen Age :

***Et sur les bas que mon grand-père de laine M'a tricoté avant d'mourir violet Le brave cher homme est mort d'une migraine Tenant un os dans sa bouche de poulet***

### 2.2. Un décalage entre la forme et le fond

Sans parler forcément d'une parenté possible avec l'humour absurde des fatrasies, le rythme de la phrase novarinienne est donc souvent celui, amusant, joyeux, libre et insolent, d'une jolie comptine pour enfants. Pourtant, ce qui nous est dit est parfois effrayant, terrible, cruel et extraordinairement violent.

Courant dans les films d'horreur comme ceux d'Argento (*Erasehead* de Lynch, *Rose Mary baby* de Polanski ou *Shining* de Kubrik), ce procédé permettant un effet de contraste tout à fait monstrueux (voire grotesque, mortifère et saisissant) est aussi un procédé plein d'ironie qui vise à provoquer notre rire – le rire pouvant être lié à l'effet de répétition et aux retours incessants des ritournelles en question. Cela s'applique donc tout à fait au rire provoqué par le novarinien ; on rit mais la peur est là, sourde, tapie. En riant (*idem* pour Sade et Céline), on se défend peut-être aussi contre la peur qu'on peut ressentir.

Ainsi dans *La Chair de l'homme* : si l'air est joli, la chanson reste morbide : « Je ne trouve rien qui m'aille : Auriez-vous un cercueil à ma taille » (p. 63). A la page 424, on évoquera le deuil d'un proche d'une façon paradoxalement enjouée :

As-tu garé notre cadavre dans le garage où notre fils brutal s'est pendu ? […] Jean-Louis qui finit avec la mort, hourra ! Fais la mort avec tes doigts : la voici. Hier j'ai été abattu par la triste nouvelle.

Ici, la pointe nous paraît très drôle car après « j'ai été abattu par la triste nouvelle », on a presque envie d'ajouter « on ne le dirait pas » : de fait, si la mort est là (cf. « cadavre », « pendu », etc.) , la joie l'est aussi, dans une exclamation comme « hourra ! » (*a priori* déplacée dans un tel contexte) mais aussi par le ton et le rythme général. A la page 236, ce sera une collision mortelle (entre « un automobilier de troisième classe » et un « autochtone sixième classe sans permis ») qui nous sera comiquement racontée. En guise d'épitaphe, les membres de la famille de « Robert-le-Robe », « immédiatement consolée », font « graver sur leurs assiettes : « Ceci a lieu pendant que les uns mangent et là où les autres se désespèrent. Passant, regarde ce qui se passe dans ton assiette ». Ce qui est vaguement inquiétant, c'est donc aussi la légèreté du ton utilisé et l'incroyable désinvolture des personnages :

***As-tu rangé notre cadavre près du même local où notre fils s'est électrocuté par mégarde ? Et si tu sais que c'est oui, donne en même temps son chiffre, son nombre et sa raison, et la force du voltage.(C.H. ; p. 449).***

Enfin, que « Loup, y es-tu ?» soit retravaillé à la page 72 de *La Chair de l'homme* (cf. « Jour, y es-tu ? ») semble indiquer que Novarina n'oublie jamais vraiment la comptine pour enfants et qu'elle l'inspire peut-être même parfois. Quoi qu'il en soit, à la page 170 de *La Chair de l'homme*, on aura une série de complaintines morbides mettant en scène des morts fantomatiques :



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***Un soir un mort, dit à son corps, n'y tenant plus : Dis-moi, si je dors – ou si tu as tort – de me voir plus. Un jour un mort – se trompant d'corps, vit un vivant le poursuivant : Toi qui es plus là – quand j'y suis pas, est-ce que est-ce que tu t'sens ? – bien mieux qu'avant ?***

On passera à une amusante variation où l'on jouera sur la proximité phonétique entre les mots « porc » et « mort » mais le sens (« Ci-gît », « dit couac ») restera tout à fait morbide : « Un soir un porc, sentant son tort, dit au cochon : Es-tu Ci-gît ? – Dis-moi, si je sors, ou si tu signes : Jean qui dit couac ». De même, on parlera comiquement d'une maladie qui dure toute la semaine, toute l'année et peut-être toute la vie : « Le jour malade, printemps salade – hiver marron – Mercredi nuit, samedi aussi, itou mardi » (p. 270).

### 2.3. « Passer dans l'autre monde en rythme »

Quoi qu'il en soit, on n'est jamais très loin de la chanson. Les acteurs le savent, qui se lancent même parfois et vont donc jusqu'à pousser la chansonnette. Il est vrai que, du point de vue d'un comédien, la question se pose de chanter ou pas, surtout devant des phrases comme « Le matin même de mes sorties, soleil cessa et fit grand bruit » (V.Q., p. 16). A cet égard, il nous paraît très révélateur que France Culture ait fait appel à Daniel Znyk pour certains moments chantés d'une adaptation radiophonique de *La Divine Comédie*, œuvre qui, comme les *Cantos* de Pound (qui s'en inspire d'ailleurs beaucoup), est composée de chants : il s'agissait de prendre le mot « chant » au pied de la lettre et donc de chanter (inutile de dire que Daniel Znyk fut parfait).

C'est que les acteurs sont là pour nous faire par le chant basculer dans une autre dimension ; ils nous font « passer dans l'autre monde en rythme » (O.R., p. 122), ceci en « laissant leur chance » à des phrases qui doivent en quelque sorte « chanter toutes seules », un peu comme on procède pour dire l'alexandrin : « La musique est en avant de la pensée et les mots sont comme des dés qui roulent et qui trouvent » (P.M., p. 80). N'oublions pas qu'ici tout est prévu pour être dit sur scène. Il y a comme (?) du sacré là-dessous : « Le rythme et la rime sont des techniques divinatoires. Pas des ornements ». (P.M., p. 80). De fait, nous ne sommes pas devant de vains ornements, devant les «comptines comptant pour rien » évoquées à la fin de *Je suis* (p. 198). A travers ce type de comptine comme à travers un certain type de jeu d'acteur, il s'agit donc peut-être, comme on l'a déjà dit, de passer dans l'autre monde (l'au-delà ? le paradis ? le jardin des délices ?) en rythme…

Dans *Vous qui habitez le temps*, les comptines pourront aussi avoir, malgré l'humour contenu dans certaines pointes, des accents désespérés ; n'oublions pas que, dans ce livre, c'est, semble-t-il, à ce qui manque que l'on s'adresse :

***Sans toi je vais pas bien : J'erre de travers soir et matin. J'aime ton regard de velours, Tes six grands yeux qui pissent l'amour. (p. 69).***

Malgré le côté tordant de la chute finale, il y a peut-être ici comme un cri à la Munch, un cri désespéré exprimant une angoisse, un malaise, un désarroi. Cette quête tragique d'autrui-le-corps (car c'est en fait aussi et surtout de soi qu'il s'agit) s'exprime donc parfois sous la forme de comptines / complaintines plus ou moins amusantes (ce qui peut paraître hautement paradoxal) même si la présentation (cf. quatrains, rimes immédiatement visibles, etc.) et le sujet – dans le cas qui suit, peut-être : la tentation de l'alcoolisme (cf. « cirrhose » et « victoire de ma soif sur les choses ») fonctionnant comme un refuge, « [tout étant] drogue à qui choisit pour vivre l'autre côté » (*dixit* Michaux) – ne relèvent pas du tout de la comptine ordinaire : «– A qui tu bois, toi qui cherche Falbala ? A qui bois-tu ? / – A la vie et à tout ce qui s'ensuit ! à ma cirrhose ! à la victoire de ma soif sur les choses ! ».



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

## 2.4. L'art de la pointe et de la pirouette

Il y a aussi dans la phrase novarinienne une sorte d'insolence et d'ironie qui rappelle un peu l'épigramme – même si l'épigramme à la grecque n'a pas toujours cette visée. Cela dit, c'est surtout le procédé stylistique dit de la pointe que Novarina semble emprunter à l'épigramme. Cette pointe, un peu comme le court commentaire célinien analysé par Henri Godard voire certaines fins de nouvelles d'Edgar Poe, certains contes zen et bien sûr les blagues de façon générale, permet de réinterpréter tout ce qui précède et de le considérer d'un œil neuf : « Tu sens la dune, le soleil fixe, la vie sans ombre, le chameau à perpétuité. » (O.R., p. 48). Précisons cependant que le passage de Novarina relève davantage de la mini-ode surréaliste (voire de la fatrasie médiévale) que de l'épigramme à la Martial, s'ancrant beaucoup plus dans le réel (cf. piques, attaques *ad hominem*, propos désobligeants, joies simples de la vie, etc.).

Le principe de la pointe se retrouvera dans la manière originale dont se concluent certaines listes à travers tout un jeu cocasse avec « etc » qui semble ici mélangé à « vétérans » (Matta, lui, avait pensé à « etc-écrable ») ou alors associé à l'idée d'une activité voire d'un métier comme dans « etcaetériste » (*idem* pour « Un point, c'est tout ! ») : « et Kétéran » (B.C.D., p. 208) et « un point-toutiste » (C.H., p. 307). Rhétoriquement parlant, on pourrait presque appeler ceci queues de comètes ou flèches du Parthe. La pointe/chute de la liste aux oiseaux du *Jardin de reconnaissance* sera une des plus spectaculaires : après tant de néologismes et de verbes inventés, on lira « l'homme blêmit », ce qui revient peut-être à dire que l'homme « s'exprime par la mort » ; s'il blêmit, c'est qu'il sait qu'il va mourir et cela le distingue des oiseaux (de ce point de vue, c'est même un « oiseau mal fait »).

Dans une autre pointe (J.R., p. 80), « L'Ours de la Fiévraine ne vous entend plus », la mort semble consommée, la phrase s'apparentant à la formule codée d'un aviateur allant s'écraser au sol. Autre exemple, puisé dans *La Scène* (p. 147) : « Que ceux qui ont des yeux les ouvrent, que ceux qui ont des oreilles entendent, que ceux qui ont des jambes les prennent à leur cou ! ».

## 2.5. Le proverbe : une structure privilégiée

### 2.5.1. Une certaine force d'affirmation

Mais le rythme en question procède donc en fait aussi et surtout du proverbe français. Nous préférons préciser "français" car il semble que le génie d'une langue s'exprime en particulier dans ses proverbes – la traduction, même réussie, n'étant qu'un pis-aller. Avant d'aller plus loin, cédons la place à un spécialiste, Alain Rey (à qui l'auteur demande de faire entrer un jour le mot *kénôse* dans le Robert), qui saura mille fois mieux que nous dire exactement en quoi consiste cette tradition hélas non vraiment reconduite – sauf par certains écrivains (dont Novarina semble faire partie) :

***Défini par le linguiste et le poéticien comme une phrase structurée par des lois formelles et rhétoriques (il est lapidaire, rythmé, allitéré, etc.) par le sémanticien comme un énoncé « à armature symétrique » caractérisé par un système d'oppositions, le proverbe n'est pas encore suffisamment cerné. […]. Malgré d'évidentes différences culturelles, tous les proverbes ont en commun un type de contenu. Leurs assertions sont générales ou généralisables, ce que marque en français l'emploi d'articles définis (« Quand LE chat n'est pas là… »), l'absence d'articles (« Bon chien chasse de race »), l'usage d'autres déterminants (« Tel***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***maître, tel valet »). Ils concernent des catégories logiques simples (implication, exclusion, etc.). Quand il n'affirme pas (utilisant alors un verbe au présent ou effaçant le verbe, pour marquer l'absence de temps historique), le proverbe conseille ou ordonne, utilisant l'impératif, la forme « il faut », etc. […] tout proverbe exprime une logique du jugement (par oppositions) […]. Comme toutes les productions collectives de discours (contes, mythes, récits, comptines, blagues et jeux de toute sorte), ils n'existent que par leurs emplois vivants. Et c'est pourquoi nous nous interrogeons en vain sur l'essence, la qualité, la beauté, la signification sociale du proverbe, si nous oublions qu'il s'agit aujourd'hui, pour nous, d'un grand malade, d'un moribond.*** [104]

En note[105] Alain Rey ajoutera : « Qu'il soit propagandiste ou publicitaire, le slogan, malgré sa parenté formelle, se distingue du proverbe par les intentions et surtout par le fonctionnement social. » ; il faudra nous en souvenir lorsque nous évoquerons plus tard télévision et publicité…

Quoi qu'il en soit, cette correspondance entre proverbe français et phrase novarinienne saute aux yeux quand certains moules syntaxiques connus sont réinvestis, réutilisés ; c'est le cas de : « Trajet si court en lieu si con mérite même pas d'être évoqué. » (B.C.D., p. 246). Dans ce dernier exemple, il ne se dégage pas spécialement de morale plus ou moins implicite – ou alors beckettienne, sur le caractère dérisoire de l'existence humaine – mais la syntaxe et le rythme peuvent éventuellement rappeler ceux d'un proverbe.

Notons encore l'absence d'article, et surtout la force d'affirmation, de percussion de ce type d'énoncé ; l'effet recherché est, comme pour un proverbe, de faire passer l'idée que les choses sont ainsi et pas autrement, d'édifier enfin, de marquer les esprits. Cela rejoint l'impression de force que dégage la phrase novarinienne.

### 2.5.2. Chapelets de proverbes et jeu avec la tradition

Le jeu avec la tradition du proverbe peut concerner les mois de l'année – « en février, maux de pieds » (J.S., p. 109) – et le temps qu'il fait : « Beau temps chez les morts remet tout le monde d'accord ». Les travaux des champs ne sont pas oubliés comme dans le « Qui n'laboure plus n'vaut plus » de *L'Opérette imaginaire* (p. 23) où l'on voit que l'apostrophe importe parfois autant que l'apocope (cf. « jame ») du point de vue du rythme. De même la fameuse phrase d'Henri IV, d'ailleurs aussi parodiée par Bobby Lapointe (cf. « Avanie et framboise », etc.) et devenue surtout l'équivalent d'un véritable dicton et structurée comme tel, « Labourage et pâturage sont les deux mamelles de la France », nous paraît novariniennement transposée dans *Le Drame de la vie* : « Macabreries et clowneries, voilà les deux jumelles ficelles du câble qui m'asphyxia » (p. 205).

Pourtant, c'est surtout dans *La Chair de l'homme* que l'on se rend compte de l'analogie rythmique fondamentale existant entre les proverbes (et autres dictons) de la langue française et les phrases de Novarina d'une façon générale. C'est que, comme le firent avant lui Péret/Eluard, Céline ou Queneau, il en transforme certains, en développe d'autres et s'amuse avec la tradition. Mais dans l'ensemble, cela ne se détache pas fondamentalement du reste de ce qu'il écrit d'ordinaire, un peu comme si la structure du proverbe s'était infusé dans le style même (surtout dans les phrases courtes) – le talent de l'auteur consistant peut-être en partie à mettre en relation des séries de proverbes pour en faire des œuvres (mais

[104] ***Alain Rey, préface au Dictionnaire de proverbes et dictons, Robert, Tours, 1980, pp. XI, XII, XIII.***

[105] *Ibid*, p. XIII.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

cela s'applique donc surtout au rythme et non au sens, même si Novarina est peut-être une sorte de crypto-moraliste). Dans le cas de ces proverbes, on peut dire que l'auteur ne fait pas seulement parler la Parole, mais qu'il fait surtout parler le français – littéralement, il ressuscite même un de ses plus beaux fleurons. Pourtant, il s'agit entre autres, sans doute, de faire rire par l'incongruité des proverbes proposés, que ceux-ci soient des parodies évidentes de proverbes déjà existants, ou des dictons surgis de nulle part…

A la page 45 de *La Chair de l'homme*, le proverbe « Tel qui rit samedi, dimanche pleurera » semble faire l'objet de plusieurs mutations : « Tel qui samedi donne soif au rat, dimanche se tarit. », « Tel se dénoue lundi, mardi s'avoue qu'il a pensé », « Tel qui jeudi remue, vendredi s'est tué », « Tel qui jeudi s'est souvenu que nous avons été jeudi, saute trois jours », dernier proverbe qui, remarquons-le, ressemble aussi beaucoup à une règle de jeu de société. « A père avare, fils prodigue » semble, lui, posséder, après le travail parodique effectué par l'auteur, le même sens (c'est à dire le strict contraire) que « Tel père, tel fils » (voire « Les chats ne font pas des chiens ») puisqu'il devient « A fils avare, père du même tube » dans *La Chair de l'homme* – proverbe qui fait un peu pendant à celui qui dit « A mère avide, père du même blanc » (p. 45).

### 2.5.3. Retravail et parodie

Beaucoup de proverbes connus commençant par « Qui » (comme « Qui veut aller loin ménage sa monture ») seront aussi, nous semble-t-il, parodiés par Novarina ; ainsi : « Qui va son train avale son chemin » (C.H., p. 45). Quant à « Qui vole un œuf vole un bœuf », il trouvera ici une sorte de « suite » concernant le voleur : « Qui vole un voleur veut un malheur » (C.H., p. 47).

La sentence qui nous signifie que l'enfer est pavé de bonnes intentions se retrouve peut-être un peu dans « Toutes les meilleures intentions du Umonde deviendront des instruments permanents » (C.H., p. 45) qui ne veut rien dire comme la plupart des proverbes novariniens, ces derniers étant soit complètement absurdes soit extraordinairement compliqués à l'image de « Qui veut voir doit croire pour croire qu'il voit ; mais qui veut croire doit voir pour voir ce qu'il croit » (p. 47), etc. Pourtant, il y a des exceptions : « Sauf le mètre étalon, personne ne se mesure à l'aune de soi-même » (C.H., p. 47) est un proverbe certes bizarre mais pouvant se comprendre malgré tout...

D'autres formulations ont un sens, mais à quoi s'appliquent-elles au juste ? Ainsi : « Un bon médecin ne soigne pas que de vue » (p. 47), « Qui vit longtemps, femme remue » (p. 47), « Jean ne change pas la lune sans rancune » (p. 50). Pour « Dans votre farine, tous les pierrots sont de même combine » (p. 49), la phrase ressemble moins à un proverbe qu'à une réplique métaphorique de Michel Audiard, un autre poète sensible aux rythmes et au silence entre les phrases.

La référence biblique n'est pas absente ; ici, c'est de Jésus qu'il s'agit : « Tel qui meurt au vendredi, dimanche sort tombeau » (p. 47). Dans un même ordre d'idée, « Aide-toi, le ciel t'aidera » pourrait à peu près (cf. aider/aimer) se remplacer par l'affirmation suivante : « Toujours l'amour est la roue de secours de l'homme, si tu y penses. » (p. 47). L'entame « Selon que vous serez puissant ou misérable » est transformée d'un coup de baguette magique en « Selon que tu seras douanier ou misérable » (C.H., p. 46). Plus équitable, plus démocratique, le proverbe « Pauvres ou riches, tous de même friche » met tout le monde dans le même panier (C.H., p. 46) et rappelle le « tôt ou tard, on n'est que des os » du chanteur Claude Nougaro. A la page 73, on aura un développement poétique à partir de l'entame classique en « Selon que » : « Selon que vous serez éveillés ou endormis, la nuit de tout ce qui vous appartient, ou vous semblera figure, ou vous semblera visage ».



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Comme dans les proverbes traditionnels, il y a souvent une sorte de résignation devant l'imperfection humaine, un certain fatalisme ; c'est le cas de celui-ci, qui est de Novarina tout en ressemblant à une maxime de La Rochefoucault: « Chaque vérité guide souvent nos pas vers plus d'erreur. » (p. 49). Sur le temps qui passe et l'impermanence, on aura : « Ciel pommelé, femmes fardées, ne sont point de longue durée » (C.H., p. 49), mais ce proverbe existe sans Novarina (Alain Rey l'évoque d'ailleurs dans son ouvrage). Enfin, l'humour noir de l'auteur se retrouvera dans : « Qui me verra mort saura qu'il n'est pas moi » (C.H., p. 50).

Dans cette rafale de proverbes (cf. pp. 45-46-47-48-49-50-51-52) de *La Chair de l'homme*, on recense même, présentation mise à part, des sortes de courts poèmes de type haïku (dans la thématique, l'esprit général) à la page 47 : « Un oiseau sur un chardon ne font au fond qu'un fardeau bien léger », « Chagrin d'amour en cœur balourd, pèse lourd » (p. 47), « Le lévrier du matin mange le passereau au bord du ruisseau » (p. 48).

Dans *L'Atelier volant,* on avait « Lui-même dans l'eau, le soleil s'est mangé » (p. 34) et même des phrases que Lao Tseu aurait peut-être pu prononcer comme « Le vrai vide est le plein » (p. 47) ou « La force sans faiblesse manque de force (p. 52) ; c'est que dès cette pièce, l'auteur s'amusait déjà beaucoup avec les proverbes – notons par exemple « Ne jouez pas au cygne quand vous n'êtes qu'un rat ! » (p. 67), « Qui se sent mouché, qu'il se couche ! » (p. 68) ou « c'est à quatre pattes qu'on monte le mieux ».

### 2.5.4. Un maximaliste tenté par le minimalisme

L'impressionnant chapelet de proverbes de *La Chair de l'homme* devait bien sûr être évoqué par nous mais il ne faudrait pas croire que cette liste sganarellienne (nous dirons plus loin ce qui nous fait opérer ce rapprochement) soit le seul moment de l'œuvre où l'influence du proverbe se fasse sentir.

Dans *La Chair de l'homme* tout d'abord, hormis la fameuse rafale signalée ci-avant, insistons à nouveau sur la veine tout à la fois sombre et comique qui caractérise très souvent le proverbe novarinien en citant par exemple « Selon l'usage que nous ferons du monde, nous serons ou bien simplement étranglés, ou bien étonnés d'avoir été étranglés » (p. 135), manière très française d'exposer en partie la théorie du karma. Tout aussi déprimants, on aura « Toute vie mérite sa peine » (p. 104) et « Celui qui est en terre, il tient tout de sa mère » (p. 286). Bref, quoi qu'on fasse, c'est toujours plus ou moins l'impasse, l'amour ne pouvant pas fonctionner comme un refuge tant il est vrai que « rossignol n'a pas de parole » (p. 453), proverbe pouvant être compris comme « Souvent femme varie ».

« Le temps presse ; l'argent manque ; voici la mort » se présente comme un autre résumé tout à fait saisissant de l'existence et de l'humaine condition mais en filigrane, ce qui nous est dit là, c'est peut-être aussi : « cueillons dès aujourd'hui les roses de la vie » (invite poétique que Céline, lui, parodia en proposant « Bandons vite et fort avant qu'on nous les coupe »). Autre raccourci sinistre et cocasse : « la vie est un établi où trop d'anciens se sont fait taper sur les doigts » (p. 344) ; plus loin, on aura : « la vie est un cimetière que ma tombe trouve trop petit ». Enfin, on pourra estimer que c'est un désespoir comique qui s'exprime dans « Quand il n'y a plus de raison pour que ça finisse c'est qu'on n'a pas eu de chance que ça commence » (p. 417), ce qui renvoie un peu au plus concis « C'est naître qu'il aurait pas fallu » du philosophe Céline.

Sans être assimilables à des dictons, des phrases définitives comme « L'univers fait treize mètres » (p. 450), « Nos trous ne sont pas logiques » (p. 483) et « Le monde doit être organisé dans le sens d'une victoire du bon sens » ont à voir, par leur côté abrupt, avec la forme étudiée ; c'est que le maximaliste qu'est Novarina (adepte de l'épique, refusant la



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

forme courte, etc) sait à l'occasion se faire minimaliste et on pourrait même estimer qu'il est passé maître dans l'art subtil de la concision, comme en témoignent certains de ces proverbes.

Novarina va donc puiser dans la tradition française, reprenant *texto* certains proverbes (« Ciel pommelé […] », etc.) ou s'inspirant de l'esprit qui a présidé à leur création. Ainsi, quand il s'attaque aux villes de l'Hexagone (S., p. 151-155), il s'inspire bien sûr de l'énervé prophète Amos mais peut-être aussi de tous ces proverbes-piques (« Coémieux, il y a mieux », « Angers, Basse ville et hauts clochers, Riches putains, pauvres écoliers », « Arc-sous-Cicon, petite ville, grands fripons », « Alençon, petite ville, grand renom, autant de putains que de maisons », « L'Isère et le Dragon mettront Grenoble en savon ») qu'on s'adressait d'une commune à l'autre et dont le souvenir s'est parfois conservé. Il se peut qu'il s'inspire aussi de l'Asie dans une volonté toute taoïste de réconcilier les contraires comme dans « Naître et couteau sont deux faces du berceau » (p. 476), le « 2 » se retrouvant (p. 373) dans l'association d'» alpage » et de « pâturage », mots évoquant les deux mamelles d'un pays qui pourrait bien être la Suisse.

Il y a aussi des cas de proverbes pataphysiques très difficilement commentables, analysables ; on songe à « L'erreur double devient vérité nue lorsque le mensonge s'en revêt » (p. 333), « deux pieds font même panier » (p. 106), « le vrai privé du bon, du bien, du juste, du beau n'est pas rien » (p. 337) ou à « On est mieux dans son cerveau que dans son chien » (p. 421) – et on aura l'équivalent de ce type de phrases à la page 375 :

***[…] tant que quelque chose en quelqu'un se trompe d'entrée, alors celui qui est dans le corps est le témoin de celui qui ne verbe pas. Que celui qui ne verbe pas se taise s'il ne peut pas faire autrement ; mais qui se trompe de mot, s'il trompe les gens, laissez-le se tromper de mot. S'il entre dans un corps, celui-là va faire le mort. Tel que celui qui change de langue de son vivant : il ne doit pas dire matière à la matière, bois au bois et quoi à quelqu'un.***

### 2.5.6. Fatalisme joyeux et dureté comique

Quoi qu'il en soit des impuissances du commentateur, force est de constater l'omniprésence du proverbe dès les premières pièces écrites par Novarina (*La Chair de l'homme* en effet, n'est pas du tout une exception : s'il y en a peut-être plus là qu'ailleurs, c'est tout simplement parce que cette œuvre est une des plus longues).

Pour commencer, notons dans *Le Babil des classes dangereuses* « Sperme en tout lieu s'efforce à plaire » (p. 212) qui est une manière comique de désigner la pulsion de vie qui anime l'homme et le pousse, comme dit l'auteur, à « sauter soudainement sur autrui » – mais aussi « Qui lambine ne lampera rien » (p. 166) qui rappelle « Il faut battre le fer quand il est chaud ». Pour « A poche minime, dû s'aménage » (p. 313), il rappelle un peu, nous semble-t-il, le concept(/conseil) minimaliste de se contenter de ce que l'on a, voire de se débrouiller avec les moyens du bord. Quant à « Tout un chardon vaut bien sa cloche » (p. 252), il a peut-être un sens équivalent même s'il rappelle également « à chacun sa chacune » et l'expression « trouver chaussure à son pied ».

Comme souvent dans la tradition des proverbes, l'excès nuit et le trop est banni ; ainsi, « Qui jacte trop sera éjecté » nous rappelle que le silence est d'or ou qu'il convient de tourner sa langue sept fois dans sa bouche avant de parler ; « tout plat nouveau tombe à l'abus » (p. 390) semble, lui, nous inviter à faire montre de modération et à nous méfier (cf. tout nouveau, tout beau, etc.) de l'attrait de la nouveauté.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Concluons avec *Le Babil des classes dangereuses* (p. 255) par une variation (mais encore plus désespérante que l'original) sur la loi d'Archimède (cf. « tout corps blessé à mort pousse son couic ») pour enchaîner avec *La Lutte des morts* et le déprimant « qui court crève » (p. 512) qui nous paraît raccourcir terriblement « A quoi sert de courir ? Il faut partir à point » en « A quoi sert de courir ? » – ici, notre interprétation n'est pourtant pas vraiment validable étant donné le contexte d'apparition de ce « proverbe induit » (nous reviendrons plus loin sur cette notion), à savoir la phrase « Tourne qui court crève, tout ce qui tourne, tourne tout ce qui court » qui en contenait deux autres, « Tourne qui court » et « tourne tout ce qui court » (qui allongent l'expression « tourner court » mais nous ramènent encore à l'aquabonisme contenu dans « A quoi sert de courir ? » voire « A quoi sert de tourner ? » puisque tout a tendance à tourner court).

Sur le côté « Rivière sans retour » du voyage au pays des ombres, il sera résumé par « qui planche dedans a les yeux blancs » (p. 371) qui s'applique sans doute au contenu d'un cercueil – néanmoins, le « cada » en question, si c'en est un, aura, en plus des yeux blancs, comme l'ultime gag de quelque parent facétieux, « la têtasse couverte d'une coiffe comique à la Henriette ». Quant à l'incompréhensible « On sait plus si c'est à son polif ou à sa conardière qu'on a les moineaux » (p. 341), il semble allonger "y a plus de saisons" (voire "On sait plus à quel saint se vouer") d'une façon tout à fait surréaliste.

### 2.5.7. Contre la langue des Boucot

Si l'on excepte *La Chair de l'homme*, c'est sans doute dans *L'Atelier volant* que le proverbe est le plus représenté ; on y retrouvera la notion du « Point trop n'en faut » dans le castrateur « Qui veut plus qu'un bœuf jamais rien n'obtiendra » imaginé sans doute à partir de « Qui vole un œuf, etc. » et qui, à l'instar de l'agressif « Ne jouez pas au cygne quand vous n'êtes qu'un rat » (p. 67), sonne comme une invite à ne surtout pas mettre la barre trop haut - et, dans le cas de « qui ne sait pas parler, qu'il la ferme » (p. 67), à opter pour le silence et l'obéissance au maître (ici donc : Boucot). Enfin, « Qui se croit morveux, qu'il se mouche !» se verra gratifié d'une sorte de suite en « Qui se sent mouché, qu'il se couche ! » (p. 68), déjà cité plus haut.

L'animalité ne sera pas absente dans la « poésie gnomique » proposée par Valère Novarina ; ainsi : « c'est à quatre pattes qu'on monte le mieux » (p. 68) qui semble inviter l'homme à une forme de régression, « Ne battez pas le loup, mettez-le à l'école » (p. 49) qui rappelle une formule de Victor Hugo et « Si les moutons mettent des dents, il faut les reprendre en mains » qui pourrait résumer la politique répressive de l'ignoble Boucot. Quant à la frustration mêlée d'amertume des ouvriers face aux mille promesses (pécuniaires, sexuelles, etc.) que les Boucot leur font miroiter (cf. loto, retraite dorée, épisode de l'affiche vivante), elle est parfaitement résumée dans le constat « Beaucoup de très beau papier… Mais à brouter, toujours aussi peu ! » qui rappelle : "des promesses, toujours des promesses !" (voire : "un tiens vaut mieux que deux tu l'auras").

Chose normale étant donné le sujet de la pièce, fatalisme et agressivité prédominent dans les proverbes de *L'Atelier volant ;* subsistent néanmoins quelques lueurs d'espoir et certains d'entre eux pourront même (mais dans l'absolu, sortis de leur contexte) avoir un côté rassurant – nous pensons à « Quille oblique ne risque rien » et surtout à « Un tube dentifrice, même vide, tu en tires toujours quelque chose à force » (p. 94) qui donne de l'espoir et annonce un peu le "C'est plus facile de faire sortir le dentifrice du tube que de le remettre dedans" d'un film de Louis Malle (cf. *Milou en mai*) : dans ce dernier cas, on voit que l'auteur n'hésite pas à fabriquer des proverbes à partir d'objets du quotidien relativement



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

modernes (cf. dentifrice), ce qui est encore une manière de dépoussiérer cette forme courte souvent poétique.

Le proverbe novarinien a donc souvent, comme on l'a vu, une dimension politique et on s'en sert souvent (d'où le titre de cette sous-partie) pour ridiculiser la langue des Boucot soit (pour faire allusion à une célèbre phrase de Jean Genet) la « langue des bourreaux » ; il se peut même que le nom vienne de là : au fond, Boucot est peut-être un mot-valise triple associant boucler, bouche et bourreau.

### 2.5.8. Une poésie de type gnomique

Le recours au proverbe et à une poésie gnomique (c'est à dire à base de sentences, de maximes et de préceptes) caractérisera aussi *Le Discours aux animaux* ; les thèmes en seront le temps qui passe, l'obscurité et la cruauté du monde et d'autrui. Sur le temps, les réflexions seront contradictoires, « Rien passe deux fois, tout passe nulle fois » (p. 233) s'opposant un peu à « Quand mardi passe, c'est que revient lundi » (p. 255) qui va dans le sens de « Qui passe, repasse » (p. 239).

Sur l'obscurité, on aura cette sentence définitive et pleine de bon sens : « La nuit n'est pas la preuve qu'il n'y a rien à voir » (p. 267), ce qui revient peut-être à dire qu'il faut se méfier de certaines apparences ou que le mystère n'en est pas vraiment un – *idem* pour tout ce qui est opaque, hermétique, abscons, etc. Tiré de *Vous qui habitez le temps* (p. 17), « Qui ne voit que dans sa nuit n'entend que son silence » se présente, lui, comme un encouragement à sortir de sa coquille pour aller dans le monde et s'ouvrir à autrui.

Dans « rien viendra de qui viandra » (D.A., p. 238), on semble pourtant ne se faire guère d'illusions sur ce qu'il convient d'attendre de l'homme, ce viandard, et de la vie en général. *Idem* pour « L'homme est un fameux tueur de soi » (D.A., p. 57) qui revisite « L'homme est un loup pour l'homme », au même titre que « Monde est un trou pour moi » (D.A., p. 172). Variante de « Rien ne sert de courir », « rien ne sert de multiplier » (p. 111) n'incite pas plus à la reproduction. « Tout est pareil sauf quand c'est la même chose » n'exprime quant à lui pas vraiment de lassitude (si nous en parlons comme d'une personne, c'est peut-être que nous sommes au diapason novarinien) : c'est juste une phrase comique et rythmée qui pourrait s'intégrer à une comptine absurde stigmatisant un travers sophiste ou la parole d'un « vilain normand ».

Dans *Je suis*, le désespoir fera retour dans « Peine plus d'une, amour aucune » (p. 29) mais sera contre-balancé par des considérations plus positives et plus encourageantes comme « Quelque chose est vrai dans le faux » (p. 169), ce qui revient un peu à dire que quelque chose est beau dans le laid et que tout n'est pas si noir au fond du trou. Fort de son expérience, « [chantant ses] » idées reçues, Le Vieillard Carnatif nous fera part à son tour (p. 176) de ce qu'il a compris sur la vie, à savoir : « Une fois reculé, il est trop tard pour avancer ; une fois après bu, il est trop tard pour avoir soif ; une fois après sorti, il est trop tard pour rapparaître » ce qui permet de rendre plus précis et plus évocateurs "Y a un temps pour tout", "Quand faut y aller, faut y aller" ou encore "Avant l'heure c'est pas l'heure et après l'heure c'est plus l'heure".

### 2.5.9. La revanche de Sganarelle

Après la fameuse pierre qui roule qui, comme on sait, n'amasse pas mousse, on tombera dans *L'Origine rouge* (la possibilité d'un « pape qui coule » n'ayant pas été retenue) sur « Homme qui boule amasse peu croûte » (p. 193), proverbe sans doute un peu politique à mettre en relation avec « A salaire unique, bouche unique » (O.R., p. 67) mais aussi « Avaloir



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

plus ou vaudre moins : à chacun selon son bien », proverbe (?) de *L'Opérette imaginaire* (p. 24) ci un peu recomposé par nos soins grâce à la ponctuation (cf. les deux points au lieu des trois vers « Avaloir plus ou vaudre moins / A chacun selon son bien / C'est le sort des humains) et « Revaloir plus ou n'avoir plus : c'est circulaire la plus value » à la même page et qui procède du même retravail : « Dévaloir de plus en moins / Revaloir plus ou n'avoir plus / C'est circulaire la plus-value », façon groucho-marxiste de dire « L'argent, ça va, ça vient ».

Notons enfin, toujours dans *L'Opérette imaginaire,* l'insistant « Rechose dite est dite deux fois » (p. 117) et, dans *La Scène*, une suppression-adjonction (cf. de « vail » en « jet ») qui débouche sur « Tout trajet mérite salaire », pendant à « toute vie mérite sa peine » (R. ; p. 94). Dans *L'Acte inconnu*, c'est la métaphore proverbiale du « Royaume des aveugles » (présentés comme plus naïfs que les borgnes) que l'on retravaille (p. 90).

Ce catalogue établi, il faudrait peut-être s'interroger maintenant sur les raisons politiques de cette omniprésence du proverbe : le but de l'auteur renouant avec cette tradition ne serait-il pas de montrer que la parole populaire pouvait avoir une vraie valeur philosophique ? De fait, les diseurs de proverbes manient des concepts comme le font les philosophes : une pensée fine mais allusive (autant que dans le conte, la fable, le haïku ou la parabole) est à l'œuvre, qu'il s'agirait de savoir prendre en considération ; hélas, cela suppose une tournure d'esprit que tout le monde n'a pas, l'autre problème étant celui des références qui se perdent à cause du nouveau monde qui se met en place et que Novarina dénonce (dans *L'Atelier volant* notamment). C'est donc ici qu'il nous faut expliquer le sens du titre donné à cette sous partie : pour se défendre contre le cynisme de Dom Juan, Sganarelle, loin d'être sot, lui oppose des proverbes et des expressions populaires ; or, cela ne marche guère car, outre qu'il laisse passer quelques truismes, le valet, moins structuré que son maître, ne parvient pas vraiment à organiser ses arguments de façon convaincante (sa tirade étant moins absurde qu'il n'y paraît) :

***Sachez, Monsieur, que tant va la cruche à l'eau qu'enfin elle se brise ; et, comme dit fort bien cet auteur que je ne connais pas, l'homme est en ce monde ainsi que l'oiseau sur la branche ; la branche est attachée à l'arbre ; qui s'attache à l'arbre suit de bons préceptes, les bons préceptes valent mieux que les belles paroles […], les vaisseaux ont besoin d'un bon pilote, un bon pilote a de la prudence, la prudence n'est point dans les jeunes gens, les jeunes gens doivent obéissance aux vieux […], nécessité n'a point de loi, qui n'a point de loi vit en bête brute, et par conséquent vous serez damné à tous les diables .***[106]

En redonnant à cette forme courte, populaire et poético-philososophique ses lettres de noblesse, Novarina, à travers son œuvre même, s'oppose donc à Dom Juan qui commente avec mépris le bel effort de son valet en s'exclamant : « O le beau raisonnement ! ». L'auteur de *La Chair de l'homme*, lui, nous donne à voir que le recours au proverbe est tout sauf ridicule et que, d'un point de vue littéraire, théâtral, rhétorique, esthétique et métaphysique, il mériterait même d'avoir une postérité – et c'est ainsi que Valère a vengé Sganarelle…

### 2.5.10. Le cas particulier des proverbes induits

Dans *Le Drame de la vie*, l'on trouvera ça et là des cas de proverbes induits, c'est à dire des généralisations pouvant être opérées par le récepteur en face de certaines phrases bien précises ; ainsi « Homme tombé n'émet plus » pourra être déduit de « Voyez cet homme tombé qui n'émet plus » (p. 255) où l'on retrouve un peu le « dieu tombé qui se souvient

[106] ***Molière, Dom Juan, Le Livre de poche, 1963, p.441.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

des cieux », l'homme allant peut-être mourir à force de tomber (ici, s'il n'émet plus, c'est peut-être qu'il est déjà mort).

Autre exemple : en opérant, à la page 259, une coupure entre les mots « homme » et « toujours », on pourra proposer « Homme toujours regarde le cul » qui se présente comme une conséquence logique et directe de « Sperme en tout lieu s'efforce à plaire » évoqué précédemment. De même, la prétention humaine au savoir est peut-être moquée dans la phrase « le Docteur toujours avant la mort enlève son pantalon » où celui qui sait, le docte, le « Docteur » semble tout à coup sommé, par la force des choses, à faire preuve de modestie et d'humilité face à la mort qui arrive : il ne raisonne plus, fait un peu moins le malin et se dessaisit enfin (cf. « enlève ») de tous ses attributs humains – ici vestimentaires (cf. « son pantalon »), pour commencer.

A la page 337 de *La Chair de l'homme*, un pendant à « L'amour est aveugle » nous semble suggéré dans la scène de l'entrée d'un mystérieux nain qui se tait ; proposons donc : "Amour n'a pas d' parole". Dans l'adresse au meilleur ami de l'homme mais qui ne parle pas davantage que cet Amour qui se tait (cf. « Chien qui aboie, ne bourdonne pas ») lancé par La Femme Séminale (J.R., p. 89), comment ne pas voir, en enlevant la virgule, un proverbe amusant, insolite et inédit ? Quant au sens d'icelui, il pourrait être : "Les chats ne font des chiens" (ou plus exactement : "Les chiens ne font pas des abeilles"), à moins qu'il ne s'agisse d'une invite à faire les choses une par une, avec méthode : soit on aboie, soit on bourdonne (il faut choisir son camp).

Du rythmé « Les mandolines sont rangées / Veuve Poignet, va t'coucher » (O.I., p. 138) rappelant un peu l'humour parfois leste à l'œuvre dans *Falstafe*, on pourrait déduire un philosophe « Veuve Poignet vaut mieux qu'improbable récital » éloigné de tout romantisme (les « mandolines » étant « rangées », pourquoi rester sous la lune ?), invite pragmatique qui ferait écho à « Sexualité bien ordonnée commence par soi-même» (p. 139), proverbe-manifeste en faveur de l'onanisme et rappelant iconoclastement "Charité bien ordonnée commence par soi-même" voire, mais de façon plus vague " On n'est jamais si bien servi que par soi-même". A l'image du genre dont elle s'inspire, *L'Opérette imaginaire*, à l'instar des variations cinématographiques d'un Resnais, est parfois un brin grivoise et c'est ce qui explique la présence de toutes ces considérations osées que d'aucuns pourront trouver scabreuses. Dans *L'Origine rouge* enfin, on déduira d'une chanson évoquant la Passion « Qui met le chapeau d'épines à midi se coiffe d'INRI le vendredi », proverbe renvoyant au caractère inéluctable, mathématique, de la crucifixion, "Comme on fait son lit, on se couche" et surtout "Chose promise, chose due" rejoignant plus laïquement l'idée exprimée.

Nonobstant, on le sent bien, toutes ces interprétations frisent le farfelu ; au reste, ces proverbes induits sont des cas bien isolés et nous préférerons conclure cette sous-partie en mettant l'accent sur ceci : les techniques du proverbe (telles qu'expliquées ci-avant par Alain Rey) et la force d'affirmation / percussion qui est la sienne ont en fait surtout à voir avec le style même de l'auteur (et c'est peut-être même la raison pour laquelle, à force de se confronter avec le texte, l'on croit en voir partout, d'où le cas particulier des proverbes induits) et les options qu'il prend : affirmations ne semblant pas souffrir l'opposition, structures syntaxiques souvent similaires, expression d'un fatalisme sous-jacent, d'une ironie subtile, d'un pessimisme social (et sur la nature même de l'homme), formulations catégoriques ayant l'apparence de paradoxes à cause de l'effet de surprise produit et enfin (et surtout !) souci impérieux du rythme de façon générale – un souci qui se retrouve, nous semble-t-il, partout, à chaque phrase et de quelque écrit (pièces, essais ou même interviews) qu'il s'agisse.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

## 3. Un rapport organique à la langue et au rythme

### 3.1. Rire, rime et rythme : « Rythmus ! Rythmus ! »

Dans *La Lutte des morts* (p. 356), il est écrit : « J'suis l'roi du rythme » ; cette affirmation, on l'aurait bien vue sous la plume de Céline – mais, en ce qui concerne le titre, la couronne en question, l'auteur de *Voyage au bout de la nuit* a un sérieux concurrent en la personne de Novarina, ce dernier est même le seul écrivain contemporain qu'on puisse opposer à Céline de ce point de vue ; convenons donc que, dans la littérature française contemporaine ce sont bel et bien les rois du rythme – et du rire ! Mais l'effet de rythme, de rire et de vie peut également être obtenu par la rime ; ne citons que « Ecoute garçon mon crapaud ce que me disait mon grand-père le veau » (C.H., p. 417) et « Pâtère, j'ai l'fou qui bâille ! C'est bien mon fils, fous-y d'la paille ». Dans ce deuxième exemple, l'apostrophe (« l'fou », « d'la ») joue encore un rôle dans l'impression général de rythme, de musicalité.

Dans *Le Discours aux animaux* (mais aussi dans *Le Babil des classes dangereuses*, p. 488 : « C'est  monstrueux comme ces chansons sont cons »), on semble chercher (et on trouvera parfois) la fameuse « rime à Corbillon » (sorte de Graal novarinien) : « Jean qu'en dit-on ? » (p. 25), « Cette vie dans les stations favorisa ma réflexion » (p. 128) ou « Je suis Jean Scardablon qui parle pour les Lapons et les gens d'abandon » (p. 176) ; à la page 33 du *Monologue d'Adramelech* (nouvelle édition), on aura « Qui me récite, tête à queue et dos de poisson, la suite bêtasse du réciton ? » et dans *L'Opérette imaginaire*, ce sera même un festival comique de rimes en « on » : « croupetons, quat' pistons, exécution, champignon, mirliton, action, Bezons, Toulon, péons, rippatons, chanson, arpions croupions, confusion » (pp. 53-54), sans oublier « zion-zion-zion-zion », « zion-zion-zion-zion-zion-zion » « Zion-zion-zion-zion » et « zion-zion-zion-zion-zion » – le son « zion » étant peut-être à rapprocher de « scions » et de Sion.

Cela dit, d'autres rimes humoristiques pourront nous être proposées comme « billevesées » / » risées » (*in* D.A.), « Mal t'en prit, malappris » (D.A., p. 142) ou « J'ai peint un chien en bleu : j'ai fait Dieu de mon mieux » (D.A., p. 29). Dans *La Lutte des morts* (cf. « Romantique-chanson-du-con-de-Bérie », p. 472), on avait les rimes croisées « Moquet » / « oujedà » / « foussebé » / « fou-bras » et dans *L'Opérette imaginaire*, on aura les rimes « subterfuge »/ «vermifuge », « foutimasse »/ «abordasse » et « panade »/ » saudade » (p. 104). Parfois, il y a des effets d'insistance, la rime étant certes reprise mais un peu autrement (O. I., p. 55) : « Dispersez-vous, personne chantante ! car votre présence n'est pas probante […] car votre absence est épatante ». Parfois, nous sommes en présence de véritables poèmes, plus ou moins versifiés, mais présentés comme de la prose. Ainsi de Mugeon dans *Le Babil des classes dangereuses* :

***Monsieur Hoquet, toute la ménagerie attend (ces culs sont morts apparemment), voyez ces dos plantés, il faut les faire tourner, ces agités sont des zéros, Monsieur Hoquet donnez-leur chaud !***

Ici, potentiellement, nous sommes devant une comptine, un poème un peu absurde, que nous décomposerons en deux quatrains, l'un contenant des rimes embrassées et l'autres des rimes croisées :

***Monsieur Hoquet,  toute la ménagerie attend  (ces culs sont morts apparemment),***
***voyez ces dos plantés,  il faut les faire tourner,  ces agités sont des zéros,***
***Monsieur Hoquet  Donnez leur chaud !***

Des alexandrins s'immiscent parfois comme dans *Je suis* (à la page 30) : « Mes bras sont posés là ballant comme des manches. », ce qui rappelle un peu les « maigres orphelins



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

séchant comme une fleur » de Charles Baudelaire. Il y a dans certains alexandrins une rime à l'hémistiche, ce qui rejoint la comptine, l'épigramme et le sizain ; on en trouve en fait dès *Falstafe* (« Dame, si je suis fou, c'est à cause de vous ») et dans *Vous qui habitez le temps* (la question étant un emprunt à Gounod) : « Connais-tu la région ou fleurit le citron ? » (p. 38).

Dans *L'Atelier volant*, on aura « Clou qui te croit pointu, te tourne pas autour d'mon cul » et « on est d'accord sur certains points, sur d'autres beaucoup moins » (p. 127). Dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 249), on a un autre exemple de rime à Corbillon avec les propositions rimées qui suivent : « la suite bêtasse du réciton », « Adramélech sur son échelon », « il peut causer, parler lapon », « C'était le jour de la Saint-Cochon », « vives sorties de la soute à Dagon ». Dans *La Lutte des morts* (p. 453), on a un jeu rythmé/rimé d'oppositions concernant « Gloire aux nuées » et « Frappe fort, Polet ! », exemple parmi d'autres. L'évolution de l'œuvre concernant la rime (disons à partir de *L'Opérette imaginaire),* c'est qu'elles se voient plus facilement puisqu'elles font plus clairement partie de chansons (souvent courtes) proprement dites mais on pourra quand même trouver beaucoup de rimes dans les dialogues et autres parties non chantées *a priori – a priori* car après c'est à l'acteur de décider, Novarina étant, semble-t-il, plutôt souple dans ce domaine.

Cela posé, l'absence de rime pourra être liée à un échec dont il s'agirait peut-être d'analyser les causes et les conséquences : c'est que, déplore-t-on, « Peuple » n'a pas de rimes à part « repeuple », « dépeuple » et « surpeuple » : il y a donc comme une solitude du mot « peuple » (voire un tragique du peuple, un Drame du peuple) mais il se trouve que c'est pareil (et même pire) de l'autre côté de la barrière puisque « pourpre » (par opposition à « peuple »), couleur évoquant et symbolisant les fastes et le clinquant d'un monde éloigné du populaire n'a, lui, que « s'empoupre » : « peuple » et « pourpre » sont donc comiquement présentés comme des mots tragiques, voués à la solitude à cause d'un manque de rimes (mais c'est une solitude qui devrait pouvoir les rapprocher).

On pourra aussi souffrir de « ne plus trouver nulle-part-en-soi-ni-moi-la-rime » (O.R., p. 143), l'expression faisant écho à la fameuse « musique en soi » qui, selon Céline, permettrait de « faire danser la vie ». Bref, la rime est tout sauf un ornement : que ce soit pour les personnages, pour les acteurs, pour l'auteur ou pour le récepteur (ou pour les mots eux-mêmes), elle constitue un repère fort, un point d'ancrage fondamental : au fond, par le doublement qu'elle implique, la rime rejoint la respiration. Dans *L'Acte inconnu* (p. 162), on émettra même l'idée que « [la] pensée humaine est rimée » :

***D'ailleurs vous vous rimez bien, vous ses deux bras, hé vous, là-bas ! Si je vous laisse seuls, ses bras : vous rimez avec mes deux pieds, hé mes bras, vous finirez en boîte de bois.***

### 3.2. Prose et chant : l'idiorythmie novarinienne

#### 3.2.1. Influence du Moyen Age

Des écrivains comme Chrétien de Troyes et Guillaume de Machaut pour qui musique et littérature ne faisaient qu'un, ont sans doute influencé l'auteur du *Drame de la vie* ; ce dernier nous conseille d'ailleurs, dans un entretien accordé à la revue *Scherzo*[107], de nous ressourcer au médiéval ; plein d'enthousiasme, il s'exclame en effet :

[107] Valère Novarina, « Quadrature », entretien, *Scherzo*, op. cit. p. 16.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***Changez de classiques ! L'antiquité tardive, les Pères grecs, le moyen âge cachent des trésors de force vive pour les modernes : Joyce, Cingria, Cendrars, Claudel, Marinetti, Picabia, Cravan s'y sont quotidiennement alimentés.***

Les chansons populaires (et bien sûr les airs d'opérette) semblent l'influencer également ; dans son principe même, celui d'une déclinaison d'organes et de parties, cachées ou non, du corps humain, le « troisième duo entre l'Ouvrier Ouiceps et la Dame autocéphale » (pp. 126-131) ressemble beaucoup à « J'ai la rate qui s'dilate », chanson à rapprocher du genre comique troupier : il est vrai que ce duo relève aussi du blason amoureux et n'est-ce pas un tour de force que d'arriver à relier ces deux traditions ?

Outre la sextine que nous étudierons plus tard et la fatrasie déjà évoquée, le blason fait en effet partie des traditions anciennes (anciennes car cette tradition concerne aussi le siècle de Ronsard) que revisite Novarina. Aux pages 119-120-121 de *L'Opérette imaginaire* par exemple, on trouvera un blason cannibaliquement toporien, chaque partie du corps (bouche, yeux, pieds, « gentil p'tit blair », menton, « mains potelées », « belles oreilles ») faisant l'objet d'un désir ambigu de possession/ingestion : « j'voudrais par gourmandise / Choisir sur toi quèqu'chose d'intéressant […] C'que j'veux c'est tes épaules si pures / Où c'qu'y a une envie de confiture » et cette veine amoureuse reprendra dans *La Scène* avec la mini-liste des « organes que j'aime énormément » (après prise en photo « de vos dedans ») : « J'aime ta clédule, ton os sparnassique, je sens ton squelette m'envahir » (p. 64). Mais le blason comique pourra aussi concerner des parties de son propre corps (ce qui est très novarinien) comme dans *L'Origine rouge* (p. 49) où Jean Terrier passe en revue son estomac, sa bouche, son poumon, son sang, ses « trous de vie » et même sa pensée.

Outre qu'on donne la parole à des entités abstraites comme dans le théâtre du Moyen Age, il y a aussi et surtout des tournures de phrases qui peuvent paraître médiévales comme, à la page 111 de *La Scène* : « Point de vie humaine est en nous et cependant […] » ou bien « Dites à cestui cadavre que nous sommes là » (*in* C.H. repris dans *Le Repas*, p. 50). Autre exemple : « De quoi personne n'en mot pipa ? » (*in* M.A., nouvelle éd., p. 52).

Au fond, la syntaxe parfois complètement chamboulée des pièces du début correspond peut-être en partie à des réminiscences du « temps jadis » comme dans « les moribons encore vivants nous imploraient travers des corps dont leur coupions la tête pour pas entendre leurs sons qui se plaignent » (D.A., p. 204) mais le hic, c'est que même si tout n'est pas complètement faux (syntaxiquement parlant), tout semble avoir été comiquement mal digéré. Parfois, c'est plus réussi (mais tout aussi incongru) : « Pitié, puissant seigneur, ne me cognez le pif ! » (A.V., p. 23) ou « la forme exacte qu'avions du temps qu'étions poupard » (B.C.D., p. 177), le « nous » absent correspondant de fait à d'anciennes façons de parler.

Enfin, le style volontairement ampoulé du *Roman comique* de Scarron semble reconduit dans des phrases comme « le soleil brutant sa mâche pour déguerpir sa drace gissée au récoutage des trondaisons se hisse en un saut d'énergie qui lui ôte tout restant » (B.C.D., p. 321) et on aura d'autres structures syntaxiques venant plutôt de cette époque ou du XVIII$^{ème}$ que du Moyen Age proprement dit (ainsi, dans *L'Origine rouge*, « Tu l'as voulu faire avec tous tes yeux », etc.). Quoi qu'il en soit et comme le remarque Céline Hersant dans « De fil en aiguille : le tissage du texte »[108], la phrase novarinienne n'est pas assujettie à l'ordre du « sujet-verbe-complément » (T.P., p. 10), « c'est-à-dire à l'ordre de la succession dans le temps et l'espace » (cela confirme ce que nous disions sur la « Tempomobile »).

[108] Céline Hersant, « De fil en aiguille : le tissage du texte », *La Bouche théâtrale*, op. cit., p. 31.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 3.2.2. Présence de la chanson

On voit que la différence entre prose et chant n'existe presque pas chez Novarina : en fait, ici, tout se chante plus ou moins – un peu comme à l'époque des Troubadours. Nonobstant, le « troulabourateur » qu'est Novarina semble aussi s'intéresser aux formes modernes que peuvent revêtir la musique et le chant.

C'est ainsi que la chanson française contemporaine n'est pas oubliée dans la liste concernant Dieu de *La Chair de l'homme* ; on y note la définition célèbre de « l'homme à la tête de chou » qui a dit « Dieu est un fumeur de havanes » (mais aussi « Dieu est juif », p. 398) et celle, encore plus surprenante, d'Hubert-Félix Thiéfaine : « Dieu est un fox à poil dur » (et notons que John Lennon sera également évoqué à la page 397, qui nous « fredonne » que « Dieu est un concept au moyen duquel nous mesurons notre peine »). En lisant les pages 355-356 de *La Chair de l'homme*, on se souviendra peut-être d'une chanson tragi-comique de Brigitte Fontaine dans laquelle une terrible chute nous est paradoxalement racontée de l'intérieur avec une sorte de flegme imperturbable et un luxe de détails techniques, objectifs et scientifiques, exactement comme pour le compte-rendu d'une expérience stoïcienne : qu'on tombe ou que l'immeuble s'écrase, on n'y peut plus rien – autant l'accepter.

Toujours dans *La Chair de l'homme*, c'est à une chanson de Jacques Dutronc (cf. « J'ai été gentil à Port-Gentil, j'ai été errant à Téhéran », etc.) que la chanson de Vévé Luctu (cf. liste des pages 353-354) nous fera songer (mais avec en plus des références bibliques) : « A Issoire, j'ai vu l'trou noir ; à Lyon, des réactions ; à Genève, j'ai trouvé Eve ; à Saint-Julien, son fils Caïn », etc. Pour « j'arrachais des arbres à la pelle » (C.H., p. 312), on pensera aux « feuilles mortes » de Prévert et Cosma et, à la page 203, il sera question d'une chanson de Bourvil : « Zèf à Plô écoute Salade de fruit ». De même, la « rate fleurie-e » (O.I., p. 127) pourra rappeler un air d'opérette où il est question de « route fleurie ».

Pour faire allusion à d'autres œuvres, notons qu'à la page 263 du *Discours aux animaux*, on pensera éventuellement à une chanson méconnue d'Aznavour (avec des jeux sur « carte » et « écarte ») ; de même, et encore plus surprenant : outre la référence biblique (à *Amos*), le leïtmotive « Malheur à toi » pourra rappeller le « Salut à toi » des Berurier noir, chanson morale mais agressive, à l'image des malédictions proférées par L'Anthropoclaste (O.R., pp. 151-152-153-154-155). Enfin, après Bourvil et Louis de Funès, il était un peu anormal d'oublier le troisième larron de la divine trinité comique française et la lacune sera magistralement comblée dans *L'Acte inconnu* où Christian Paccoud jouera pour nous *Le Tango Corse*, qu'immortalisa Fernandel. L'air est encore parodié dans une scène jouée par Dominique Parent (« le Dominique », comme dit la chanson) avec des effets d'apostrophe comiquement improbables (cf. « c't'arbrisseau »). Quant à Andréas, qui est le prénom du laborantin qui assiste le professeur Raymond de la matière, c'est peut-être une allusion à une chanson peu connue de Bobby Lapointe (cf. « Andréa, c'est toi », etc.).

### 3.2.3. Des standards revisités

Bref, il se réfère plus ou moins consciemment à des airs plus ou moins populaires (ou qui le furent) comme la chanson à la gloire du « Père Dupanloup » (B.C.D., p. 296) que Céline évoque d'ailleurs dans *Mort à crédit*, « Madame la marquise » (B.C.D., p. 179) où la comptine de Pierrot retravaillée dans « Ouvre-moi la porte, je n'ai plus de *lieu* » (S., p. 146).

« J'ai la rate qui s'dilate » se retrouvera à la page 419 de *La Lutte des morts*, pièce où sont même inventés des standards dont on se demande à quoi ils pourraient bien correspondre ; notons « l'air des quilles » (p. 394), « Pocardy » (p. 391), « le grand air



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Samsom » (p. 399), « Plany's » (p. 432-3), « Les Elongations de Puisette » (p. 433), « Le chant d'Hure-liande » (p. 40), « L'air de la vie passagère» (p. 436), « L'air Fond du Lumière » (p. 499), « L'air Du-Fond-Du-Monde » (p. 490), « L'air des Scéances » (p. 492), « L'air des Masques » (p. 375), « l'air de la Tangue » (p. 467), « L'air du Puissant invertissement » (p. 422), « L'air du ut » (p. 493), « L'air moral » (p. 499), « L'air Temperam-Ejus-Lambet » (p. 490) et « La chanson sotte des deux joufflants » (p. 341). Si l'idée d'air revient si souvent (« joufflants » rappelant soufflants), c'est que l'air que l'on chante renvoie à celui que l'on respire ; pour Novarina, cela se confond : tout est vie, musique et mouvement.

Pourtant, les musiciens ne sont pas forcément humains puisqu'il y a des « orchestres à porcs » mais c'est peut-être que les auditeurs présents ne sont pas très mélomanes et que cela revient à donner de la confiture aux cochons. Dans *Le Discours aux animaux*, on chantera le « chant d'espoir porchique » (p. 209), la « chanson du câble » (p. 313), la « chanson à silence » (p. 238) et la « chanson des bêtes à douze pas » (p. 193). Dans *Le Drame de la vie*, de nouveaux airs seront proposés comme le « grand air du dégoût » (p. 176) et « l'air du mouvement Trépido » (p. 180) mais on entendra aussi la « ballade du Corbidon Phrasé » (p. 176), « l'Hymne du Ouicube » (p. 46), la « sonatine en huitième moche » (p. 173) ainsi que de la « musique mystirbiologique » (p. 38). Cette inventivité concernant les titres d'airs et de chansons se retrouve dans des pièces plus récentes, *L'Opérette imaginaire* et *L'Origine rouge*, notamment : « A Castagnette », « Chanson du désespace », « Chanson de la fierté des gros », « Perds pas des yeux ton Yvette », « Veuve Poteau », « Chanson contre autrui », « Chanson d'Marcel moi-même » et « Chanson d'Œdipe » (« chantée sans complexe »), la différence étant qu'ici, la plupart du temps, on voit à quoi les titres correspondent (mais le titre juste évoqué sans la chanson qui va avec reste une possibilité).

Cela dit, l'auteur ne crée pas *ex nihilo* ; c'est ainsi que « Sonnez haut-bois ! Résonnez musettes ! » s'entend dans « Huchez tambour / sonnez trompettes » (D.A., p. 49) et peut-être même dans « Dansons gitan, tournez Camille » (p. 463), « Passez Muscade ! » n'étant pas loin. On pourra aussi voir une sorte de prolongement dans « Soufflez le cuivre ! soufflez le bois ! donnez la trompe ! sonnez l'effroi ! » (O.R., p. 151) ; autre prolongement possible à partir de « Sonnez » écrit comme chez Rabelais : « Sonnetz hardies batteries du corps qui gagne toujours au foot de glas ! » (D.A., p. 220). Quant à « promenons-nous dans le bois », il ne deviendra pas "promenons-nous dans le boa" mais l'idée d'entrée dans un corps étranger sera conservée : « Promenons-nous dans des personnes absentes » (O.R., p. 65).

Outre *Le temps des cerises* (l' » oiseau déconneur » remplaçant le merle moqueur), c'est surtout *La Marseillaise* qui sera retravaillée : « Marchons ! Marchons ! », cité *texto* à la page 20 du *Discours aux animaux*, deviendra en effet aux pages 32-33 « Mâchons. Marchons », « Marchons, garçons ! », « Archons, marchons », « Hâchons, archons » et « Marchons, fuyons » – autre variation proposée, dans *Le Babil des classes dangereuses* cette fois : « Vergeons, vulvons » (p. 180), à rapprocher peut-être de « Sortons, rentrons » (D.A., p. 100) ; dans *La Chair de l'homme*, on nous conseillera plutôt « Mangez, mangez ! » (p. 106) et dans *L'Opérette imaginaire*, on aura « troquons-troquons » (p. 23). Là encore se révèle le côté potache et provocateur de « L'Enfant Valère » s'attaquant ici à l'hymne national français.

### 3.2.4. « Danceries » nouvelles

Bref, la musique concerne non seulement le style mais aussi la thématique et l'invention verbale. Et n'oublions pas la danse ; on connaissait sans doute déjà la valse hésitation mais voici qu'arrivent « le tango Ecriteau », « la valse L'Eloquence », « la sardane Anxiété » et



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« le Tango Perdition ». Pourtant, ces danses-là concernent plutôt des œuvres comme *La Chair de l'homme*, pièce où l'on danse aussi la « danse de Ceci » (p. 238).

Dans *La Lutte des morts* et « [sous] les grands coups d'Ada la Rythmicienne » (p. 432), on parle plutôt de samba (p. 347) de paso (p. 466) et même de « passo » (p. 452) et l'on y danse aussi la « quatadronne au son des castagnés » (p. 345) ainsi que le « quadrille de pompes à trou » (p. 346) ; quant à la valse, elle sera omniprésente : il y a la « Valse des culs qui font des couacs » (p. 440), la « Valse à patapons » (p. 358), les « valses porchières » (p. 462), le « bal où valsent les plantes » (p. 345) et la « danse à Labadrap, la valse à Macabiat » (p. 462). *La Lutte des morts* ayant un côté sombre et torturé, il s'agissait sans doute de rééquilibrer novariniennement les choses et d'introduire des mouvements de révoltes gaies comme en criant « Samba ! » à la page 347 ou en s'encourageant à danser, comme dans « Girez la valse Macabiat ! » à la page 462. Par ailleurs, la valse indique un mouvement tournant qui s'apparente un peu à la dancerie novarinienne, l'auteur nous faisant peut-être aussi tourner en bourrique (si l'on nous passe l'expression).

Dans *Le Discours aux animaux*, la valse fera retour car outre la « danse arrière automatique pour l'oreille gauche » (p. 52), on dansera la « valse lourde » (p. 193) et des « valses à mille pattes » (p. 83) rappelant la fameuse « valse à mille temps » de Jacques Brel, également parodiée par Jean Poiret dans la « Vache à mille temps » (cas intéressant de suppression-adjonction). Dans *Le Babil des classes dangereuses*, on dansera le « ballet des andouilles » (p. 221) et le « tango de la mort » (p. 316) et une « fanatique de l'histoire comparée du tango » se prononcera doctement sur l'absence de scie musicale dans « Crépuscule » (et son apparition prophétique dans « Media Luz ») et évoquera les surprenants accords du bandonéon en feu dans le « Tango de la Fauvette » (p. 215). Au « bal Moche » (l'expression ressemblant à « Boul'Mich ») du *Drame de la vie* (p. 123), on dansera la « danse de Jean Dieu, la Tubanne, la Merlimique, la Curaço, la Habanna-Tuyaude, la Picardy et le Steeple-patte », danses « exotiques » pour certaines – et n'oublions pas la « danse de colère » de la page 198, où les pieds jouent un grand rôle (on peut aussi « danser la liste »). Dans *L'Origine rouge,* outre la « façon limougeotte », on aura le « ballet à l'alsacienne » (p. 142) et dans *La Scène* : le « Boléro chronique » (p. 156). Enfin, dans *L'Acte inconnu*, il y aura sur scène plusieurs mouvements de danse (notamment lorsque s'expriment les Chantres 1 et 2) et des gestes de flamenco réalisés par Valérie Vinci, ceux de Manuel Le Lièvre (remplaçant Dominique Pinon) évoquant plutôt par instants ceux de Mickael Jackson ou du Travolta de *Pulp Fiction*.

L'important ici, c'est de s'exprimer en « danse qui danse » (car toute danse ne danse pas) : « Exprimez-vous en danse qui danse » (D.A., p. 32) : voilà, au fond, le seul véritable message de Valère Novarina (« Musique ! Musique ! » dit-il ailleurs). En fait, l'auteur pourrait presque reprendre à son compte l'impératif, impérieux et vibrant d'Arthur Rimbaud : « Cris, tambour, danse, danse, danse, danse […] Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse ! ».[109]

### 3.2.5. Des notes inédites

Danses, airs, chants, chansons : tout cela est revisité par l'auteur qui va encore plus loin en proposant même de nouvelles notes à la page 81 de *Vous qui habitez le temps* : « Do-ru-mé-fu-sil-leu-sè-da… da-sé leu-sil fu-mé-ru-du ! ». Ces nouvelles notes sont révélatrices de son intention générale ; Roland Barthes le disait : le pouvoir (politique, culturel, médiatique, etc.) cherche à imposer un certain rythme et la catégorie antinomique de ce pouvoir est par

[109] Arthur Rimbaud, « Mauvais sang », *Une saison en enfer*, Mille et une nuit, Turin, 1993, p. 15.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

excellence la musique (blues, rock, punk, slam, logodynamique) : voilà pourquoi le concept, travaillé par Barthes, d'idiorythmie s'applique parfaitement au cas de l'anarchie Novarina.

Dans « l'hôpital multicolore » de *L'Origine rouge* (pp. 133-134), il semble qu'on se raccroche aux notes « du, de, di, da, du, do » (si c'en sont) comme à des tubes de perfusion qui alimentent l'être et l'aident à vivre : on s'en remet à elles et on aspire à « [reposer] dans les bras » de la musique qui sortira des tubes. Ces notes-là sont plus que des notes : à l'instar de la respiration elles sont la condition sine qua non de la vie ; ces notes-là, c'est la musique en soi et cette association musique/vie ne peut qu'évoquer cette splendide métaphore du musicien-médecin Céline : « Les artères du myocarde, quand elles éclatent, c'est une harpe pas ordinaire ».

Au fond, pour Novarina, les notes, ce sont les acteurs : « comme les mouettes le sont par la mer, ils sont soulevés par la pulsation du temps juste, la houle respiratoire, le profond battement […] ; ils reposent sur la *portée* rythmique de la nature, sur une musique inaudible. Huit acteurs bien accordés posés juste sur le fil du temps. » (A.I., p. 149).

### 3.3. L'Opérette de la cruauté

Etudié dans *Opérette réversible* (*in* D.P.), le genre populaire de l'opérette semble aussi fort prisé par Novarina qui lui emprunte notamment la possibilité de passer assez naturellement du théâtre au chant (et on pourra estimer que cela rejoint aussi l'art du romancier Tolkien qui insérait à sa prose des parties chantées sans que l'on sente de coupure véritable). Mais c'est surtout la fantaisie débridée du genre de l'opérette qui intéresse l'auteur de *L'Origine rouge ;* pourtant, et nous y reviendrons, les thêmes abordés sont assez sombres : bref, pour citer l'auteur (O.I., p. 54), « tout ça prête à confusion, zim-zim-zion-zion ». Comme pour Alain Resnais (dans *Pas sur la bouche*), c'est aussi la manière d'évoquer la sexualité avec humour qui, dans l'opérette, semble intéresser Novarina.

Dans *Devant la parole* (titre ressemblant vaguement à "Devant l'opérette"), il analyse poétiquement le genre en question auquel il dit s'intéresser car, dit-il, l'homme y est « touchant par son absence » (p. 43). « Comme dans le nô », ajoute-t-il à la page 45 : « pas de personnages mais des vêtements habités ». C'est une forme, « d'où tout gras théâtral a été enlevé, un drame si concentré qu'il se dépouille du sentiment humain » (p. 43), « une forme acérée, un théâtre acide et en relief : une eau forte. La pâte humaine a disparu […] L'opérette : ossature et forme cruelle du théâtre » (p. 44). Bizarrement, étant donné le genre (et nos éventuels *a priori*), il revient sur cette idée de cruauté en s'écriant (p. 47) : « Le public – le peuple ? – […] Rendez-lui sa vertu interdite : la cruauté ! ». Au fond, grand paradoxe, le théâtre de la cruauté qu'Artaud appelait de ces vœux, c'était peut-être l'opérette…

Quant à la réversibilité de l'«opérette théologique » novarinienne, elle a été finement analysée par Christine Ramat et nous renverrons à son article « Opérette théologique, théologie d'opérette : les paradoxes d'une dramaturgie »[110]: « Quand la théologie passe par l'opérette, l'idiotie est sacrée et le dérisoire grotesque sacralisé »[111] (de même, « quand l'opérette est spirituelle, la grâce est toujours étrangement risible »[112]).

### 3.4. Le Feydeau du XXl$^{ème}$ siècle

[110] Christine Ramat, « Opérette théologique, théologie d'opérette : les paradoxes d'une dramaturgie », *La bouche théâtrale*, op. cit., pp. 87-99.

[111] *Ibid*; p. 90.

[112] *Ibid*, pp. 90-91.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Il semble par ailleurs qu'une lecture d'enfance ait eu une influence considérable sur sa conception du théâtre ; c'est celle de Labiche (qu'il lut donc très tôt) : même lorsque Novarina se lance dans des rhétoriques, très sophistiquées, Labiche est là, son ombre plane comme le spectre d'un père spirituel. Chez Labiche (et chez Feydeau reprenant le flambeau de son illustre aîné), il n'y a presque pas de message et très peu de psychologie : c'est un théâtre de mots et non d'idées, ce que Novarina reprend à son compte. Il semblerait aussi que le théâtre de boulevard soit comme parodié dans *L'Opérette imaginaire*, à travers des apartés à répétitions et des formules cocasses telles que « Cristi, c'est un coriace ! » (p. 73).

En généralisant un peu, nous pourrions même ajouter ceci : lorsqu'il écrivait, Feydeau – un traversé lui-aussi – se mettait, dans la situation (*idem* pour Sacha Guitry) d'"avoir de l'esprit". Or, il nous semble que Novarina procède un peu autrement car il ne s'agit pas pour lui (au moins en partie) de fonctionner comme un auteur de boulevard (en polissant des aphorismes ou en traquant le mot qui fait mouche) mais bien plutôt de laisser complètement passer la parole qui vient, sans chercher à briller en mettant en avant son intelligence et son esprit – ces deux qualités explosent littéralement dans ses interviews, mais pas vraiment dans ses pièces : ce n'est ni le lieu ni le moment ni même la question. Dans un passage de *Devant la parole* (pp. 63-64), il va jusqu'à dire :

***[…] il s'agit de recevoir non de transmettre, communiquer, exprimer. Devenir le capteur de tout : celui qui est ouvert, offert […]. Ne plus être homme, mais un qui émet sans cesse des figures humaines .***

S'il y a sans doute tout de même un retravail relatif de ce qui est venu et qu'on a su accueillir (en fait, cela doit dépendre des moments/mouvements du texte), il ne s'agit pas de se conditionner et de se poser des questions quant à la réception future de ce que « cela qu'on ne peut pas dire » (Dieu ? La parole ?) a donné, offert. En somme (Novarina le dit très bien), c'est un travail d'accueil et non de séduction. C'est une manière nouvelle et paradoxale de penser au public car contrairement à ce qu'on pourrait croire, ce dernier n'est jamais oublié : tout est donné, dirigé, pensé pour lui – mais pas dans le sens habituel. Quoi qu'il en soit, Novarina, par son humour, sa fantaisie et le vent de folie qu'il fait souffler sur ses pièces, est sans doute le Feydeau du XXI$^{ème}$ siècle car l'hermétisme altruiste de ce rythmicien rabelaisien est aussi celui d'un créateur généreux nous proposant un comique tout à fait original.

### 3.5. « Faut que ça phrase !»

Quant à la cause du rire qui peut saisir le spectateur devant cette nouvelle parole comique, et à en croire Didier Plassard – qui, associant rythme et rire, s'en explique dans « La caverne des anthropoglyphes »[113]– il naîtrait de l'enchaînement rythmique de « phases de ressemblances et d'opposition, chacune de ces configurations créant à son tour l'événement ».

De notre côté, nous dirons que, sans ressembler forcément toujours à de subtiles suites de proverbes (ou d'épigrammes, de comptines, etc.) qui ne diraient pas leurs noms et malgré les difficultés qu'on peut rencontrer en entrant dans cette forêt de mots, les phrases novariniennes s'enchaînent en fait parfaitement et de façon très naturelle, la seule véritable exception étant bien sûr *Pendant la matière* qui (malgré une sorte de jeu d'échos dans le propos et surtout une présentation générale où les chiffres romains donnent, *a priori*, l'impression de remplacer des noms de personnages) n'est pas une pièce, et peut donc poser des problèmes de lecture à cause justement de ce manque théâtral de rythme – et

[113] Didier Plassard, « La caverne des anthropoglyphes », *Europe*, op. cit., p. 33.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

pourtant, le metteur en scène Jean-Pierre Armand et l'acteur Jean-Yves Michaux ont prouvé que l'œuvre présentait tout de même une certaine théâtralité.[114]

Contrairement à ce que d'aucuns pensent, la fluidité n'est pas forcément une qualité en matière de littérature : Kerouac et Queneau sont fluides d'emblée mais cette facilité de lecture n'est qu'apparente et recèle en fait des trésors d'intelligence et d'humanité. Chez Céline, Joyce, Novarina ou Guyotat, il y a peut-être une forme de fluidité (liée à des rythmes tout à la fois proches et lointains) mais qui n'est pas donnée d'emblée : il y a, comme pour l'acteur, une clef à trouver, un coup à prendre, un truc, un pli, une habitude, etc. Bref, une communication doit s'établir – et ce n'est pas facile, chaque œuvre ayant sa propre vitesse de croisière. Plus concrètement, la rime proprement dite peut, comme on l'a vu, aider à la musicalité – cf. « au lieu d'avoir / la tête nulle part » (J.S., p. 171) – mais cela n'est pas obligatoire : quelque chose, tout à coup, se déploie devant nous et nous sommes comme emportés dans le tapis (à soi de ne pas opposer de résistance et de ne pas forcément essayer de comprendre ce qui se passe).

### 3.6. Une folie circulaire

Pour en parler comme d'un vin, en œnologue, nous dirons qu'il y a là de la ronde, de la valse, quelque chose qui tourne mais ce qui tourne nous concerne et nous entraîne : c'est comme une spirale infernale, qui n'en finit jamais, une sorte de style-toupie qui, à l'image d'un mobile, bouge-tourne certes mais sans changer radicalement de place et n'avance pas vraiment dans le sens d'une stricte linéarité. En somme, peut-être est-ce une sorte d'écriture-toupie, une littérature en forme de rosace, de cyclone et se livrant devant nous à sa propre « folie circulaire » (à l'image en cela du jeu d'acteur d'un certain Louis de Funès).

Un autre aspect important est l'impression de vie sans vie qui se dégage de cette écriture : la chose est très difficile à expliquer mais il semble que nous soyons en présence d'une vie qui grouille certes mais qui grouille d'une non-vie, d'un vide, d'une absence un peu comme si, criant « Mort à la mort ! », l'auteur était capable, dans le cadre d'un mystérieux processus baudelairien (cf. *Une charogne*, etc) relevant de l'alchimie, de « prendre de la mort pour en faire de la vie ». En fait, si l'auteur d'*Ailleurs* a pu écrire assez taoïstement « Je suis gong et ouate », on verrait bien celui de *Je suis*, en tant que passeur de parole, nous affirmer qu'il est en somme aussi vivant que mort ; de là vient l'impression que cet écrivain, n'est pas vraiment avec nous – d'où la force comique, liée à l'étrangeté(/autreté), de sa parlerie fantastique. Il est vrai que, comme le disait Céline dans les *Entretiens avec le professeur Y* (et c'est l'une des seules phrases en italiques de l'œuvre tout entière) « il faut être plus qu'un petit peu mort pour être vraiment rigolo ».

Dans son article de la revue Europe intitulé *La pantalonnade de Novarina*[115], Pierre Jourde notera un autre paradoxe, à rapprocher de notre idée de mobile, celui d'un « allant n'allant nulle part » :

***La litanie tend à se substituer au récit […]. L'air du sens, sans les paroles. Tout cela illisible, comme si, à la limite, dire ou lire n'avait plus de fonction : c'est le mouvement qui compte.***

### 3.7. Portrait de l'artiste en sabots : une écriture gymnique et corporelle

[114] Nous faisons allusion à des représentations données à la Cave Poésie de Toulouse en 2006.

[115] Pierre Jourde, « La pantalonnade de Novarina », *Europe*, op. cit., p. 20.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Notons enfin, pour montrer que l'énergie et l'engagement restent des moteurs essentiels de sa création (le cœur, ici, battant avec la langue), que le rapport novarinien au rythme est en fait beaucoup plus fort, organique, physique et viscéral que nous l'avons signifié jusqu'à présent. Ainsi, quand l'écrivain se décrit chaussé de sabots[116], il se portraiture en danseur de bourrée (le rythme étant marqué par le bruit produit en tapant du pied) : c'est ce qu'en se référant à quelque sport mystérieux, l'auteur (nous faisant visiter les coulisses de l'exploit) nous explique dans une interview :

***La Lutte des mortsest faite d'un jet, lancée de façon pulsive, crépitante, par percussion, en frappant le sol des pieds, en écrivant et dessinant sur les manuscrits jusqu'à ce que le bras se fatigue : j'étais dans un chalet, je portais des sabots, je tapais du pied ! c'était une écriture pas du tout « automatique » mais bien gymnique, corporelle .***

Nous ne pouvions rêver meilleure transition…

[116] Valère Novarina, « La parole opère l'espace », *Magazine littéraire*, op. cit., p. 100.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

# Deuxième partie : Alerte dans les zones de Broca : Le carnaval de la parole

## I. Un nouveau Rabelais

### 1. Une rhétorique de type carnavalesque

#### 1.1. Fantaisie débridée et esthétique de défilé

##### 1.1.1. Texte et sexe

→ ***« Noir-sperm » et feuille blanche***

A l'instar de Rabelais, Novarina ne s'interdit ni le haut ni le bas : son érudition aurait pu faire de lui un écrivain balourd et pataud comme on en connaît beaucoup qu'il ne serait pas charitable de nommer mais il n'en est rien car nous sommes au contraire en présence d'un artiste plein d'humour et de vraie fantaisie. Moins généralement, l'éventuel rapprochement à établir consiste surtout dans le traitement de certains thèmes ; ainsi, Marion Chénetier, évoquant *La Lutte des morts*, sera frappée par l'omniprésence de la sexualité (dont on sait qu'elle constitue un fond rhétorique privilégié chez Rabelais) mais, dit-elle, cette omniprésence « ne surprendra pas si l'on songe que l'auteur se propose d'«examiner à froid certaines parties de la langue, comme un corps » et qu'il convient avant tout de modifier le «"mouvement reproducteur" de ce corps »[117]; à l'en croire, texte et sexe auraient donc ici partie liée, encre et sperme ne faisant qu'un – juste après, elle précise cette idée :

***Le début de La Lutte des morts annonce le programme, associant le sperme noir à l'encre d'un qui écrit et s'effraie de ce qui sort sous la plume (ce dont témoignaient aussi les carnets) : « Et la hôm jétérra du noir-sperm et lé preûmier qui de son spexe verra saillir c'te noirr, prendra la peurr, et c'est moi. » Le texte nous convie par conséquent à une multitude d'accouplements divers, accompagnés de postures, de combinaisons et d'échanges tout aussi variés, mettant en scène des modalités littéralement inouies d'association de mots, de fusions lexicales, et d'enfantements verbaux, de parthénogenèses, de soudures et de croissances autogènes.***

En somme, toute notre première partie (et notamment en ce qui concerne le mot-valise, l'ajout de syllabes et l'agglutination) illustre à sa façon le propos de Marion Chénetier et il est certain que c'est bel et bien *La Lutte des morts* qui de toutes les pièces s'apparente le plus à une gigantesque partouse, Novarina se situant finalement un peu entre Rabelais (pour le côté comique et souvent enjoué) et le Guyotat de *Tombeau*, d'*Eden, Eden, Eden* ou de *Prostitution* pour le côté chaotique et tourmenté et la modernité du sous-texte politique. Signalons que l'importance du sexe et du corps se retrouve dans l'approche d'un

[117] Marion Chénetier, « Petit débat avec *La Lutte des morts* », *Europe*, op. cit., p. 137.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Francis Cohen parlant, lui, de « pornologos », de « logos spermatique » et de la «"fonction vergique"du langue » dans un article tout à fait étonnant auquel nous renvoyons.[118]

Cela dit, cette relation intime sexe/texte pourra également concerner l'abord du thème proprement dit. Précisons que le rapport au corps était bien sûr très différent à l'époque de Rabelais et qu'en lisant ce dernier, nous sommes parfois choqués par des évocations qui, alors, ne choquaient pas ou alors beaucoup moins. Quoi qu'il en soit, on ne saurait parler de provocations à caractère grossièrement sexuel dans l'œuvre qui nous préoccupe car si Novarina nous fait rire, il n'est jamais racoleur.

### → *Jean Priape, les giromitres et la Tour de l'Engin*

Si Novarina est un provocateur, il l'est presque à son insu et ne met pas forcément, comme parfois Bond, Copi, Arrabal ou Rodrigo Garcia, les masques habituels de la "provoc" et c'est ainsi que paillardise rabelaisienne et grivoiserie/gauloiserie ne feront pas forcément partie de son arsenal rhétorique ; il pourra cependant y avoir recours de temps en temps même si la grossièreté à connotation sexuelle est toujours bon enfant ou, un peu à la manière de Raymond Queneau dans les *Œuvres complètes de Sally Mara*, filtré par un style raffiné ou relevant d'un académisme parodique (surtout en ce qui concerne certaines périphrases particulièrement sophistiquées).

Ainsi, de façon peut-être sous-jacente, et comme en passant, sans développer, certaines périphrases permettront, semble-t-il, d'évoquer la sexualité de façon originale et amusante comme dans « faire sexe » et « faire sexualité » dans des pièces récentes ou, plus rabelaisiennement, dans l'évocation d'un « Vieux Pinier » (D.V., p. 236), une expression comme « bâtonner le trou » (*in*. D.V.) voire « [braguetter] ferme » (L.M., p. 387), des invites et injonctions à caractère sexuel comme « Viens par-là que je te calme par où ça perd » (L.M., p. 424), « Bouffe-lui la bague ! Bétonne-lui l'fond !» (D.V., p. 228) ou une rime ambiguë comme « elle f'ra l'affaire / Pour faire la paire » (O.I., p. 100).

Cela dit, la trouvaille la plus drôle, le chef d'œuvre en quelque sorte (mais est-ce vraiment une périphrase ?) nous semble être les deux « Giromitres et la tour de L'Engin » (mais évoquant aussi bien des champignons poussant au pied d'un arbre, *Le Discours des animaux* fonctionnant comme une forêt labyrinthique) ; à travers ce dernier exemple, on est certes à mille lieues d'une littérature argotique à la San Antonio – le créateur de Bérurier étant pourtant considéré par certains (et non sans raison) comme une sorte d'héritier possible du père de Gargantua (surtout du point de vue de la rhétorique comico-sexuelle) – mais la trinité en question pourra tout de même se dire beaucoup plus grossièrement, comme dans *Le Babil des classes dangereuses* avec « Saint-Borgne » (p. 177) ou dans *La Lutte des morts* avec « Saint Jean Voûte Molle » (p. 508) et « La Chambre à Pompe du père Calcif » (p. 355).

C'est que l'onomastique est comiquement contaminée par l'omniprésence de la sexualité, comme dans *La Lutte des morts* (p. 414) avec « Mes couilles, vous dites toujours "mes couilles", on va vous appeler le "Père-Mes-Couilles", sacré tanardier » (et notons en passant que les testicules feront retour dans les « couilles de mouton » des Machines de *La Scène*). De même, « Braguette » fera partie d'une longue liste de noms figurant au début du *Drame de la vie* et l'arrivée de « Madame Sperme » coïncidera assez logiquement avec la fin d'une orgie dans *La Lutte des morts* (pp. 475-476): « Toutes leurs spermes sont tranchées et tout est fini » – on retrouvera « Madame Sperme » dans *Le Jardin de reconnaissance* où elle « pleurniche » à la page 98 (difficile, ici, de ne pas faire le lien

[118] Francis Cohen, « Joussif », *Scherzo*, op. cit., pp. 45-46-47-48.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

avec une éventuelle éjaculation). Mais citons à nouveau *La Lutte des morts* (p. 500) où se trouve un autre exemple d'humour potache : on y assiste en effet à un dialogue de sourds (masturbation oblige) qui pourrait se dérouler dans une banque du sperme imaginaire : « – Avez-vous beaucoup de spermes ? – J'en ai assez pour repeupler mon béret ».

Enfin, dans le très novarinien « Si on me voit tout nu, on voit un pendu », c'est peut-être juste un sexe que l'on voit mais c'est en tout cas celui d'un mort en puissance et d'un pendu potentiel, le membre fonctionnant alors métonymiquement. Dans un même ordre d'idée (quoique moins morbidement), il sera fait mention dans *L'Opérette imaginaire* (un genre qui s'est parfois prêté à la grivoiserie) d'une boussole d'un type particulier : « Suis bien ce chauve à col roulé / C'est l'seul moyen d'pas t'égarer » (p. 105) ; le « chauve à col roulé remplaçant le « bon index » du *Babil des classes dangereuses*, celui qui « montre la pluie ou le beau temps / Suivant qu'il monte ou qu'il descend » à la façon d'un thermomètre indiquant le moral des troupes et donnant le "la" à la vie tout entière, manière humoristique de signifier que quand le bâtiment va (et que le sexe est « pointé vers l'azimut / Comme si Dieu même était en rut »), tout va : c'est là que Novarina est rabelaisien, dans l'impression de belle santé comique qui se dégage de telles métaphores.

### → *O notre anus !*

Aspect déjà étudié (voir « Feu partout ! »), désir et discours amoureux sont donc souvent présentés de façon cocasse comme dans « Chéri, vous avez tort de jouer avec le feu de mon cul » (A.V., p. 34) où deux expressions (cf. « jouer avec le feu » et « avoir le feu au cul ») semblent avoir été humoristiquement associées. Boucot, de son côté, dit « apprécier les échanges humains de trou à trou » (p. 81), métaphore possiblement sexuelle. Dans *L'Atelier volant*, on aura encore, à la page 33, une possible et rabelaisienne liste de positions comme « le coup du chalumeau, le cri de la caille, la boudeuse, la remontante et la mort de la colombe », C. préconisant pour sa part une procédure modérée (« j'ai passé ma vie sur trois faces qui me suffisent. Un : à la vache. Deux : à la chienne. Trois : à la taupe. »), A. se montrant plus brutal dans l'expression de ses envies (« Vois cette fille qui passe : j'aimerais la monter, aller dedans, l'ouvrir et tomber dedans ») et B. lui faisant remarquer : « Si tu la perces trop, elle meurt : ça n'est pas social ».

Quant au cul proprement dit, il sera présent dans des expressions comme « Assoyons nos joufflus » (B.C.D., p. 162), « Mon pauv' Dufion, t'as l'gabarit ! » (B.C.D., p. 367) et « C'est iye que j'les a fions, ça m'refait mal au train » (L.M., p. 414). Pourtant, le « derrière humain » (J.R., p. 64), c'est aussi le mystère, l'outre-monde, l'autre côté des choses – on se plaint d'ailleurs ne « rien comprendre à son derrière » (J.R., p. 91) – même si certaines réalités corporelles restent également omniprésentes : « Il marche en pets : son graisse qui fuite me trousse au pif » (L.M., p. 367), « Nos amis les morts –ont des trous du cul – par où ils pètent plus » (*in* C.H. repris dans *Le Repas*, p. 26).

Ailleurs dans *La Lutte des morts*, le cul « chie l'ennui » ; il n'a plus l'expressivité qu'il avait, du temps que la « bouche des fesses » existait : s'exprime peut-être ici (un peu comme chez Brassens) une nostalgie de l'esprit rabelaisien qu'on essaie de retrouver et de l'époque bénie où l'on parlait carrément de cul, de con et autres « couilles de moutons ». Pêle-mêle, on chantera la « passion qu'a l'cul d'se diviser », l'anus et son « unicité », la « bouche excrémentielle », les « trous arrières », le « trou blond », le « trou funeste », le « trou dont nous ne sortons pas », « l'anneau tombal, etc. Dans *Le Monologue d'Adramelech* (nouvelle éd. ; p. 41), on ira jusqu'à rapprocher le « cul » (ici assimilé à une « bouche ancienne » dont on attend « qu'elle souffle » afin de pouvoir « [parler] les langues ») d'un resplendissant



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Messie dont on attend la venue : « Oui, oui, c'est mon cul, c'est mon cul alors qui parlera, et il sourira et il sera magnifique ».

Nouvelle preuve que l'auteur a de la suite dans les idées : cette veine paradoxale (également chère à Prigent) se retrouve dans *L'Acte inconnu* (p. 162) où c'est Dieu lui-même qui se fait rabelaisien, « [pétant] un immense regret » – résultat : l'univers lui sort de la tête. Est émise l'idée que c'est dans la poche (anale ?) que se cache l'orifice du langage (p. 160). « O notre anus » s'exclame-t-on à la page 106 (pendant que Jean Prototype se vante de « péter seulement quand il y a plus personne » à la page 64) ; dire « O notre anus », c'est presque ici s'adresser à Dieu (qui est de fait souvent comparé à un trou dans l'œuvre de Novarina).

L'idée iconoclaste que le souffle divin passe par le trou en question et que c'est finalement ce trou-là qui permet la parole (et "l'hommage", "l'hommassion") s'exprime encore mieux dans certains dessins de l'auteur – et nous referons allusion à cela dans notre partie sur le vide. De même, Beckett disait dans *L'innommable* : « j'ai connu un médecin qui soutenait que le souffle suprême, au point de vue strictement scientifique, ne pouvait sortir que par le fondement » – là, il parle d'un dernier soupir (et de ces « hoquets qui déparent hélas trop souvent la solennité du repas ») mais la phrase pourrait, considérée sous un angle novarinien et en remplaçant « sortir » par "entrer", s'appliquer aux origines de l'homme. Vu ainsi, l'anus est plutôt positif (sinon, c'est un orifice au statut fluctuant) : on le voit, ce qui pourrait être perçu comme trivial rejoint quasiment le mystère de la naissance et de l'être, et ce rapprochement haut / bas nous paraît profondément rabelaisien.

Nonobstant, une certaine lucidité reste de mise : : « les choses de devant […] savent que les choses de derrière vont devenir mortes » (*Le Repas*, p. 109) ; là, il y a supériorité de l'esprit sur la matière (ici fécale) et échec cuisant de l'ancienne alchimie.

### → *Amour monstre et viol des orilles*

Les mêmes figures seront utilisées par Rabelais et par Novarina et parfois dans un même esprit, ce dernier proposant avec la « rue du quai » (*in* B.C.D.), un contrepet ressemblant aux messes folles et autres « a beau mont le vicomte » – *idem* pour les agglutinations (« quelquung ») et les mots excessivement longs, François Bon signalant notamment « morcrocassebezasseuezassegrigueligoscopapondrillé et «morderegrippipipiotabirofreluchamburelurecoquelurintimpanemens ».

Le gigantisme des figures rabelaisiennes, lui, se retrouve par exemple dans cette comique déclaration du *Babil des classes dangereuses* (p. 312) : « Blorette je vous aime, vous avez des seins énormes d'éléphant ! ». Notons aussi ce retournement monstrueux : « Nos bouches sont assises et nos culs prêts à dévorer » (B.C.D., p. 310).

Autre aberration rabelaisiennement comique, on pourra sexuellement se tromper d'orifice comme le fait « Foutier » (mot contenant les lettres du mot Foutre, ici rapproché d'un nom de famille) qui « croit l'orillère être une vagine » (L.M., p. 482), méprise qui se retrouve plusieurs pages avant (p. 358) : « Da sperme dante l'oureille […] ce sperme dans l'oreiller, t'le foutre dans les oreilles » ; d'autres mots sont là : da, Dante, dent, hante, l'ours, l'Oural (et même pas dans le sous-texte : on les voit, on les entend, ils sont à l'œuvre, envahissants), qui brouillent encore les pistes.

On aura une autre scène comparable à un viol par l'orille à la page 24 du *Drame de la vie* : Mâchefer, en effet, tel un vilain docteur, « remplit l'oreille » de Valère qui croit « être une oie gavée d'eau » : « bientôt ses yeux se ferment et il ne voit plus rien, l'eau monte, Mâchefer enfonce plus loin la branche, il a passé dans Valère le tube de Lampide ». Plus



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

loin, supplice plus commun, ce n'est plus plus d'onde mais d'ondes que se remplit l'oreille. En tout cas, la référence est aussi shakespearienne, le père d'Hamlet étant mort (rappelons-le) à cause d'un poison versé dans l'oreille.

Vision plus apaisée, signalons le cas d'un « père porteur » très rabelaisien (c'est un géant) et évoquant Saint Christophe à la page 40 du *Drame de la vie* : c'est « l'homme qui me porta sept mois dans son oreille » – bien sûr la référence (cf. Agnès) est aussi moliéresque. Dans une longue didascalie de *La Lutte des morts* (p. 437), on aura plutôt une description michaldienne (cf. combat, néologie) à rapprocher d'un viol collectif concernant l'ouïe (ou plutôt « l'orille ») :

***Le ije qui lui paralyse les phinctons s'approche de sa elle et lui rame l'os à pâques. L'imbécile sans un mot jette le son accroupi. Luisent les voreilles sur l'autajonc Les circonstances sont pires à chaque fois que ça commence. Un autre vient lui percer la cahorte. La pauvre, elle entre terriblement. Le même arrive péniblement. La publique tient toute la largeur de la rampe. En scène, tout le monde continue à percer. […]. Aux armognons, les torturiers français reprennent une danse.***

Ce traitement de choc débouchera cependant sur une révélation : « Ruissette était la Banquière Vénitvé ». Une page avant (page où l'on parlera aussi d'une « blessure intime »), la même Ruissette, exaspérée, s'exclamait déjà : « Veux plus qu'on m'embête les oreilles avec les l'çons », ce qui sonne comme un refus de toutes ces « vilaines violangues » (auxquelles les oreilles sont même dites « cimentées ») et de la « ragion qu'j'avions en cime » : s'affirme chez elle (et l'on retrouve ici une obsession d'Artaud) un désir violent d'autonomie et de trouver sa langue, sa voix et sa voie (même si la Savoie ne le veut pas) : « Veux faire tout le tour seule d'anatomion. Anger l'orcon […] j'te cherche, j'te cherche ! » mais cette quête de soi qui passe par la découverte de son propre corps (cf. « anatomion ») est hélas freinée par l'Homme de Societ avec toutes ses « l'çons » violentes qui « [embêtent] les oreilles », oreilles qu'on ne laisse jamais seules, jamais tranquilles.

### 1.1.2. Un « carnaval des viandes »

#### → *Novarina face à Bakhtine*

L'approche de Bakhtine concernant le carnavalesque selon Rabelais semble fonctionner comme une grille également opératoire pour Novarina ; c'est ce que pense Christine Ramat – et nous irons dans son sens. Dans son ouvrage, elle nous rappelle en effet que Bakhtine met l'accent sur des notions comme « prolifération joyeuse » et « dynamique proliférante » qui pourraient tout aussi bien s'appliquer à la manière dont se construisent les livres de Valère Novarina.

Christine Ramat insiste aussi sur une notion très bakkhtinienne, qu'elle applique assez naturellement à l'œuvre novarinienne qui, dit-elle, « joue sur « la tension permanente entre la satire et l'éloge, la dévotion et la diffamation »[119]. Cela renvoie de fait à l'analyse proposée par Bakhtine sur ce qu'il nomme la « louange-injure » : parlant de la fameuse litanie du « couillon », mot « à double visage comme Janus », il explique : « Du début à la fin, il est impossible de de tracer une frontière tant soit peu précise entre la louange et

[119] Christine Ramat, *Valère Novarina.La Comédie du verbe* , op. cit., p. 330



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

l'injure »[120]. « Louange-injure » (« injure-éloge ou « noms sobriquets élogieux-injurieux »), « célébration-ridiculisation »[121], « mort-résurrection »[122] (ou « mort-naissance »), « corps fécondant-fécondé, mettant au monde-mis au monde, mangeur-mangé, buvant-excrétant »[123] : on s'aperçoit que les mots composés oxymoriques sont très nombreux chez l'écrivain Bakthine – on sait qu'ils le sont aussi chez Valère Novarina. Dans les deux cas, c'est l'idée d'une ambivalence qui est mise en avant, parfois celle d'un cycle voire d'une « formule concentrée et universaliste de la vie » et d'un « processus historique » : « bonheur-malheur, ascension-chute, acquisitition-perte, couronnement-détrônnement »[124], les deux points étant ici utilisé comme une barre de type "/" (cela dit, ces mots particuliers sont peut-être le fait de la traductrice, Andrée Robel). A rapprocher de ces "oxymots composés" : l'image carnavalesque en diable d'un « épouvantail joyeux » et le concept de « mort joyeuse » (respectivement : p. 323 et p. 405 de l'ouvrage de Bakhtine).

De même, son approche du corps grotesque comme « corps en mouvement » pourrait sans problème s'appliquer au corps novarinien :

***[…], le corps grotesque est un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps ; de plus, ce corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier […]. C'est pourquoi le rôle essentiel est dévolu dans le corps grotesque à ses parties, ses endroits, où il se dépasse, franchit ses propres limites, met en chantier un autre (ou second) corps : le ventre et le phallus.***[125]

Il ajoute que certaines parties du corps « peuvent même se séparer du corps, mener une vie indépendante, car elles évincent le restant du corps relégué au second rang (le nez peut lui aussi se séparer du corps) » :

***Après le ventre et le membre viril, c'est la bouche qui joue le rôle le plus important dans le corps grotesque, puisqu'elle engloutit le monde ; et ensuite le derrière.***

On verra que ces étranges phénomènes se constatent également dans l'œuvre de Valère Novarina. Le développement bakhtinien concernant l'importance du trou chez Rabelais (« trou de la sibylle », « trou de sainct Patrick », etc.) est encore en partie valable pour l'œuvre ici étudiée[126] . Quant au bas mis en haut, il se rencontre, entre autres occurrences, toujours selon Bakthine[127] dans les cinq premiers torcheculs de la célèbre liste rabelaisienne, renversement iconoclaste qui a son équivalent novarinien (« O, notre anus ! », etc). Enfin, dans la manière dont il parle du « vocabulaire de la place publique » (*in* « Chapitre II »), Bakhtine semble presque évoquer par moments la novarinienne foire de Thonon décrite dans *La Chair de l'homme*.

[120] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Collection « Tel », Mesnil-sur-l'Estrée, février 2010, p. 415.

[121] *Ibid*, p. 285.

[122] *Ibid*, p. 206 et p. 351

[123] *Ibid*, p. 317

[124] *Ibid*, p. 235

[125] ***Ibid, p. 315.***

[126] *Ibid*, p. 374 et suite.

[127] *Ibid*, p. 370 et suite.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

On le voit, la grille de Bakhtine est souvent applicable au novarinien, Christine Ramat introduisant cependant ce bémol à la page 155 de sa *Comédie du verbe* déjà évoquée : « Dans la théorie de Mikhaïl Bakhtine, appliquée au roman, il ne saurait y avoir de polyphonie au théâtre ». Ici, dit-elle, « les arguments du critique russe ne sont guère convaincants, ignorant la nature dialogique du théâtre contemporain » [128]. De même, lorsque Bakhtine présente le cirque moderne comme un possible successeur de la culture médiévale, ce qu'il dit ne se rapporte pas au cirque novarinien :

***Dans le comique populaire, la topographie corporelle fusionne avec la topographie cosmique : nous décelons dans l'aménagement de l'espace au cirque ou sur les trétaux forains les mêmes éléments topographiques que sur la scène où étaient joué les mystères : terre, enfers et ciel (mais bien sûr sans l'interprétation religieuse).*** [129]

Ce « bien sûr » final nous gêne – mais s'il avait vu évoluer les saints clownesques, "funangebules" et autres "funambulanges" novariniens, Bakhtine aurait peut-être fait une exception (ou ajouté une note en bas de page), l'analogie cirque/sacré se retrouvant sans doute aussi chez le peintre Chagall (et dans certains films de Federico Fellini). Pour aborder la question du cirque chez Novarina, une « interprétation religieuse » est en effet tout à fait possible… Allant peut-être un peu dans le sens de notre idée mais s'exprimant de façon plus générale, Christine Ramat explique dans la conclusion de son livre : le carnavalesque comique n'est pas aussi a-religieux que Mikhaïl Bakhtine le laissait entendre dans son analyse » [130] ; on le voit, la grille bakhtinienne n'est pas toujours applicable au carnavalesque comique tel que pratiqué par Valère Novarina (et il faudra nous pencher plus longuement sur cet aspect des choses).

### → *Derrière mon loup*

N'oublions pas que Pantagruel et Gargantua sont des géants, des figures excessives, signifiantes certes, sociologiquement passionnantes (enfances, situation politique de l'époque, etc.) sans doute mais malgré tout essentiellement parodiques : il y a bien sûr aussi de cela dans l'univers novarinien. Pourtant, si le rire et la dimension carnavalesque sont omniprésents, ce n'est pas toujours pour mettre le haut en bas et vice-versa. Il y a en effet parfois quelque chose de triste et de mortifère, une sorte de trouble vertige voire de malaise généralisé dans le carnaval proprement dit (ce que le brésilien Jorge Amado a fort bien su signifier/signaler à travers ses romans) et dans celui de Novarina en particulier. Mais cela peut aussi dépendre de la pièce et du type de personnages masqués. A propos du *Babil des classes dangereuses*, et à la page 95 du recueil *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, Marion Chénetier note par exemple :

***Le BCD met ainsi en scène la condition humaine vouée à une parole en état d'inadéquation fondamentale vis-à-vis du corps. De là sans doute, cette insistance sur les masques, et les pantins. […]. Parole déguisée également. Les personnages du BCD multiplient les allusions au « bal masqué » auquel ils doivent se rendre, et ou s'achèvera le « défilé si ridicule » des costumes inadaptés. Depuis l'ouverture de la pièce, les « travailleurs » sont affublés***

[128] Christine Ramat, *Valère Novarina. La comédie du verbe*, p. 155.

[129] ***Mikhaïl Bakhtine, L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, p. 351.***

[130] Christine Ramat, *Valère Novarina. La comédie du verbe*, p. 395.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***de « vilains costumes », de « costumes à labour », qui leur donne l'air d'«épouvantaux ». Un couple proche de Bouche et Oreille, celui que forment Hardy et Castaing, porte « les pantalons et les vestes de plume verte » qui rappellent évidemment le déguisement des Boucot dans l'AV, et tient « à la main » des « masques de têtes d'oiseaux ». On retrouve ici le thème de la parole masquée et manipulée, très présent déjà dans l'AV, et qui clôt le babil d'Adramélech : « Masques vilains aux traits percés, vilains masques sans nez, masques mangés, adieu dites adieu à vos sempiternelles réxécutions de bal... » Ce thème porte à la fois sur le débat propre à la condition humaine, à sa relation avec la langue (« Au plus intime de notre corps, le langage nous dit que notre corps n'était pas un espace pour nous. »), et sur le conflit inhérent à la nature du langage et à son utilisation comme instrument (de pouvoir, de séduction, de travail, etc.).***

Quoi qu'il en soit de la possibilité d'un carnaval de mort de type ghelderodien, le détrônement (le mot est-il idoine ?) semble omniprésent dans les pièces de Novarina, mais pas du tout comme dans le terrible *Tête d'or* de Claudel ; c'est qu'ici, le problème est essentiellement langagier – d'ailleurs, on hésite même entre « susurrer » et « usurper » un trône à la page 79 de *L'Opérette imaginaire*. Car enfin, c'est là que tout se joue : dans la phrase et pas ailleurs ; l'enjeu pour le mot, « susurrer » ou « usurper », c'est de rester dans la place et dans la phrase, quitte à détrôner le mot qui aurait dû s'imposer.

Certes, le Roi Boucot semble par moments vaciller sur son trône capitaliste mais c'est un cas particulier : en fait, il s'agit moins, pour les personnages novariniens, de détrônement dans une perspective carnavalesque que de remplacement constant des figures, avec entrées et sorties comme en un fabuleux cirque permanent où il s'agit pour chaque artiste de chanter sa chanson et de faire son numéro.

En somme, si elle est opératoire pour le carnaval en règle générale, la notion de détrônement et de renversement symbolique des pouvoirs en place n'est pas forcément valable pour qualifier le « Cirque d'action » novarinien ; en revanche, il arrivera qu'on puisse parler (dans *Je suis*, notamment) de « dévoilement » ou même qu'on puisse s'exclamer, comme dans *Pantagruel* : « Vous avez parlé, masque ! ». Ainsi, dans *L'Opérette imaginaire*, on chantera « Tranquilles, jouissons, mangeons, buvons / Pissons, vivons sans masque / Car qui-qui casque ? c'est la société » (p. 40) tandis que dans « Avalons sec, troquons-troquons » (p. 23), le fameux « Trinch » rabelaisien est rapproché d'un troc ; on se méfiera même de ce trop plein de liberté : « Allons bon ! si les onomatopées sont permises » (O.I., p. 76).

Cela posé, il y aura comme un retournement de type carnavalesque dans *Falstafe* où un triste sire nommé Silence mettra l'équivalent d'un nez rouge en chantant une chanson pleine de bonne humeur :

***Soyez gais, soyez gais ! Ré-éjouissez-vous ! / Soyez gais, soyez gais, é-égayons-nous ! / Et si nos femmes sont des coquines, / Consolons-nous chez les voisines ! / Formez les quadrilles, faites valser les filles ! / Ouvrez le bal, voici le temps du Carnaval !***

Devant tant d'inhabituelle gaieté, Falstafe s'étonne : « Je n'aurais jamais cru que maître Silence fût un tel boute-en-train », ce à quoi l'intéressé répond : « J'ai été gai trois fois dans ma vie et c'est aujourd'hui la troisième ».



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### → *Nom, masque et mort*

Sans parler forcément de renversement carnavalesque des valeurs en place, il semblerait que les masques et le thème du masque soient une obsession novarinienne et l'un des fils conducteurs de l'œuvre tout entière. Dès *Le Babil des classes dangereuses*, il y avait, en plus d'un « bal masqué » (p. 278), un « carnaval des animaux » (p. 237) qui rappelle une musique étrange que l'on doit à Saint-Saëns. Dans *La Lutte des morts*, on lançait « Affemise son masque à bouffe » (p. 341), on chantait « l'air des masques » (p. 382) et on croisait – sans parler du « costume en plumes vertes » de la page 450 – une « visagère à trompe évacuante » (p. 455) et des « viseaux des facieux des têttes » (p. 413) ; quant aux « visages percés » (p. 520), ils évoquent peut-être les trous pour les yeux.

Célèbre pour son carnaval, une ville est d'ailleurs nommée dans *La Lutte des morts*(p. 479) à travers une exclamation, « Dunkerque, Dunkerque ! », qui semble inviter à la fête en renouant avec une tradition encore relativement vivace (même s'il s'agit surtout ici de fêter la seule à cédille voire de lui faire sa fête) ; notons que dans *Le Drame de la vie*, il sera question du « Carnaval de Nevers » (p. 95). *Le Drame de la vie*, en effet, n'est pas en reste ; en témoignent notamment des noms de personnages comme « Jean des masques » (p. 294) et « Chien Visagé » (p. 209) ; à la page 225, on croisera des « hommes coiffés de têtes de femmes » et, à la page suivante, on aura même une liste d'hommes qu'on a coiffés du « Bulbe » et du « Crâne » comme si l'enjeu du carnaval était de faire passer l'intérieur à l'extérieur pour montrer que la vraie tête, c'est le crâne (les dents nous renseignant déjà un peu à ce sujet).

Toujours dans *Le Drame de la vie* mais à la page 283, nous nous trouverons confrontés à un « cortège des chairs » ; il y aura un « bal des goinfres » à la page 260 et l'œuvre se terminera par « Formez une parade » (p. 296). Outre les mots « cortège », « parade » et « bal », on retrouvera le mot « carnaval » dans la description du « Dieu Grand Vecton seul revêtu du carnaval à pattes » (p. 243) et dans « Vissez-lui par l'arrière les us et les œillets du carnaval à oui-dire » (p. 243) ; enfin, la partie « va » sera ôtée à la page 230 (ce qui nous évoquera irrésistiblement un « carnaval des viandes ») dans « L'homme est un œuf, c'est son carnal qui l'a mangé ».

La page 209 semble, elle, nous renseigner sur le projet novarinien même – le but de l'auteur ne serait-il pas de faire « défiler en rythme » tous les hommes de tous les temps ? Le désir fou de n'oublier personne expliquerait-il donc l'extrême longueur des listes en question ? Ici, peut-être s'agit-il, un peu comme chez Gatti, de faire revivre par la parole des êtres dont l'histoire a injustement oublié les noms (ses listes pouvant en effet s'apparenter à celles qu'on peut lire sur les monuments aux morts) mais l'énorme différence avec la mythologie d'Armand Gatti, c'est que les morts de Novarina ne sont pas morts sur terre mais dans le Umonde et le Stade d'action ainsi qu'en témoignent leurs patronymes, tous plus fantaisistes les uns que les autres. Toutefois, il se peut que ces noms soient encore des masques, des noms de code ou d'emprunt servant à désigner la « gendrée perpétuelle » des gens de l'outre-monde.

Autre piste explorable : l'auteur est peut-être un démasqueur qui cherche à savoir ce qu'il y a derrière les mots – mots « qui dissimulent autant qu'il révèlent », pour reprendre les termes de Marion Chénetier[131]; ici, il s'agit pour l'auteur , dit-elle, de « démasquer l'homme, de lui enlever sa carapace de prêt-à-porter, d'idées préconçues, d'accoutumance verbale dont des siècles de discours l'ont revêtu », opération ne s'effectuant pas sans violence – c'est ainsi qu'on pourra lire dans *Le Monologue d'Adramelech* (nouvelle ed., pp. 53-54) :

[131] Marion Chénetier, « Le rire de l'atelane », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, p. 205.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***Masques vilains aux traits percés, vilains masques sans nez, masques mangés, adieu dites adieu à vos sempiternelles rexécutions du bal […] ! Fausses traces, raccourcis rapidasses, faux pieds, messagers faux, palmés cartons, troncs peints, bals faux et pieds des eaux, immédiatement, immédiatement mourez ! Et vous, véritables faces, tremblez : les temps sont arrivés de vous lire au visage. Voyez mon doigt boiteux déjà se pointe vers vos nez !***

Cet intérêt pour les mots (noms notamment) et pour les masques (sans oublier tous ces mots-masques dont il convient de se méfier) perdure jusque dans *La Scène* puisqu'un des personnages principaux de la pièce s'appelle Fregoli, homme masqué par excellence et vocation. Enfin, dans *L'Acte inconnu*, l'omniprésence de la fausse tête de Daniel Znyk (déjà utilisée dans *L'Origine rouge* et *La Scène* mais fonctionnant ici comme un véritable masque mortuaire) permettra de rendre un chamanique hommage à l'acteur trop tôt disparu.

### 1.1.3. Jeux en tous genres

#### → *Au jeu de qui-parle-crée : le performatif chez Rabelais*

Au jeu du performatif, Rabelais n'était pas un manchot (si l'on peut dire) et Novarina se présente comme un élève doué (nous y reviendrons). Signalons pour l'instant les formes que peut prendre la parole performative rabelaisienne…

Appliquée au « gousier », le tronçon de phrase «  que grand tu as » est à l'origine du nom de Gargantua : « [l']oyant, les assistants dirent que vraiment il devait avoir par ce le nom Gargantua, puis que telle avait été la première parole de son père à sa naissance »[132]; autres exemples : les mots-châtaignes de la fin du *Quart livre* (qui, « lors que s'esclattent » font « de paour tressaillir ») et autres « parolles bien picquantes », « sanglantes », « horrificques » ou « mal plaisantes à veoir »[133] on verra que ces troublantes métaphores qui rendent les mots concrets ont leur équivalent chez Novarina…

#### → *Hue, Dia, Beauce et Viande*

Dans *Gargantua*, ce dernier va jusqu'à baptiser une région, la phrase « Je trouve beau ce. » (qui pour nous, lecteurs actuels, ressemble à un anantapodoton) étant à l'origine de la Beauce comme en témoigne ce commentaire définitif : « Dont fut depuis appelé ce pays la Beauce »[134] Ces jeux de mots liés à la géographie se retrouvent chez Novarina. Dans *La Lutte des morts* par exemple, on retravaille phonétiquement « Reims », qui devient « Rince ». Dans *Le Discours aux animaux*, on applique le procédé de la même mêmerie pour parler de Toulouse qui devient « Grande Toulouse la Tolozale », la « capitale des toloseries occidentales » (p. 27).

Autre exemple, plus proche du « Je trouve beau ce » rabelaisien : le cas de « Goulème », ville crée à partir d  « Angoulême » – à moins que Goulème n'existe déjà. Non content d'avoir amputé « Angoulême », il invente pour cette ville un dicton-slogan fort peu flatteur et encore moins vendeur : « Angoulême tout en blême ». Il y a encore : « le Verdon, rien au fond ! ». Dans le même registre comico-déprimant qu'un Céline (cf. Noirceur-sur la Lys) voire Franquin (cf. Moches-les Grands Clapiers), il inventera également la ville d' « Action-les Plâtres » (J.S., p. 164), où le « ciel bas et lourd » semble « [peser] comme un

[132] Rabelais, *Gargantua*, Chapitre VI, Le Livre de Poche, Bibliothèque classique, Paris, 1994, p. 129.

[133] Rabelais, *Quart livre*, Folio-classique, Saint Amand, 1998, p. 495.

[134] Rabelais, *Gargantua*, op. cit., p. 199.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

couvercle » et la « rue Limace » enfin (J.S., p. 39) où tout semble fonctionner au ralenti comme dans *La permanence de la mémoire* de Salvador Dali.

Quant à « Hue » et à « Dia », on en fera (*in* D.A.) des villes à part entière – *idem* pour la ville de Viande, dont on pourra croiser le maire. A l'image du traitement de certains patronymes (Louis de Funès, etc.), il s'agit là de véritables *ready-made* : on prend des noms communs et on décrète qu'ils désignent des lieux – parfois même, on partira de noms propres comme pour la ville de Broca (S., p. 18). Dans les pièces les plus récentes étudiées ici, il y a d'autres cas de noms de lieux inventés comme « Gourgeanville » (O.I., p. 37) qui ressemble vaguement à « gourgandine » ou encore « Tripanéstauville-vélosicrubniarzac » (O.R., p. 37), mot semblant contenir pêle-mêle tripes, trépanation, restau, étau, vélo, Larzac et cruciverbie (tout un programme !). Pour les « Iles Rangeadéblavardégladines » évoquées au début de *L'Inquiétude*, elles semblent tout droit sorties du *Quart livre* ou du *Cinquième – idem* pour la « mer Méditerranine » et « l'île de Trou Hutin » (D.V., p. 60). On parlera encore de toponymie dans la partie sur la mort mais en guise de mise en bouche, notons ici « Sarcophiac » et « Caveau-Plage » (tout en rappelant qu'il y a également des cas de toponymie argotique, comme dans «  Bibi-les-Moulineaux »).

### → *De Colin Maillard à Bureau-prisonnier*

Aussi bien, on pourrait mettre en regard les jeux de Rabelais et ceux de Novarina, ce dernier semblant littéralement prendre le relais de l'auteur de *Gargantua* : celui-ci nous invite en effet à jouer « à la carte virade, à qui fait l'un fait l'autre, aux tables rabattues, au bourry bourry zou, à cline musette, à cochonnet va devant, à la couille de bélier, à figues de Marseille, à pince morille, au nic de la bondrée, à pillemoutarde, à croqueteste » tandis que dans *Je suis*, on jouera « à bureau prisonnier » (p.99), « à juche-croquet » (p. 60), « à chapeau-prisonnier, à hiver-revient-l'été, à Jean-Bernard, à cherche-lampion, à la coulemelle, à la vardasse, à sors-ta-niche, à calibu-calibu ». Dans *Vous qui habitez le temps*, on aura le cas d'un jeu littéralement détrôné par un autre : « on ne joue plus à jean-qui-couinne mais au john-born » (p. 70), ce dernier mot ressemblant à "jambon" (« jean-qui-couinne » étant peut-être un cochon que l'on a égorgé pour en faire un jambon). Dans *L'Acte inconnu* enfin, c'est au « poquette-poquette » que l'on s'affrontera : dans ce dernier cas, l'enjeu du jeu sera politique et crucial, quoique moins cosmiquement décisif que celui de la partie de dés du *Mahabaratha*.

Quant à Christine Ramat, elle dit voir une « partie de cache-cache grotesque »[135] dans ce passage du *Discours aux animaux* (p. 313) : « L'être paraissait quand je disparaissais et Dieu parlait chaque fois que je me taisais ». Dans le même ouvrage[136] (allant peut-être sur le terrain de la théologie négative), elle commente : « Avec Dieu, il faut se résoudre à jouer à qui perd gagne ».

En somme et comme on le verra plus tard en ce qui concerne la nourriture, Novarina (procédant un peu comme André Frédérique) est peut-être plus dans l'imaginaire que Rabelais qui, lui, recense également des jeux existants et dont certains (Colin Maillard notamment) ont traversé les siècles (Roubaud retenant lui, dans une élégie de ε, le jeu de pis-que-fendre). Pourtant ici et comme chez Rabelais (on pense au jeu de paume), le jeu n'en est pas un et c'est peut-être ce qui fait écrire à Marie-José Mondzain décrivant

135 Christine Ramat, *Valère Novarina. La comédie du verbe*, op. cit., p. 236.

136 *Ibid*, p. 249.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

la *Divine Comédie* novarinienne : « Le monde est une cour de récréation où le refrain et la marelle mènent au Paradis et à l'Enfer ».[137]

## 1.2. Un nouveau type d'épopée comique

### 1.2.1. Œuvre-monde et art total

#### → *Un refus catégorique d'une esthétique du fragment*

Les romans de Rabelais se présentent comme de véritable épopées comiques (surtout pour le *Quart Livre* qui peut se lire en partie comme une parodie d'*Odyssée*). Or, cette dimension épique caractérise également la littérature de Novarina : il y a du souffle, et comme un vent d'aventure(s), dans cette mise en scène du langage : on pourrait même affirmer que *Le Drame de la vie* et *La Chair de l'homme* sont des épopées rabelaisiennes, comiques et enlevées. Avec *Ailleurs*, Michaux (et les amateurs d'épopées pourront le lui reprocher) avait en mains la matière d'une épopée ; il aurait pu refaire Gulliver, proposer une sorte de roman d'heroic fantasy – ou écrire une pièce à la Novarina. Or, quitte à paraître paradoxal, affirmons que notre dramaturge (plus rabelaisien que Michaux de ce point de vue) croit encore au roman, lui qui, avec *Le Drame de la vie, La Chair de l'homme* et *La Lutte des morts* (voire *Le Babil des classes dangereuses*), a même écrit de véritables épopées au fond très comparables au *Quart livre*.

De son côté, Rabelais avait d'ailleurs des qualités de dramaturge : la première apparition de Panurge (et son feu d'artifice de langues dans le *Pantagruel*), les guerres en général, les combats, les festins, les hésitations de Panurge dans le *Tiers livre*, la frayeur comique de ce dernier pendant la tempête, la scène des moutons : tout cela relève de la farce. Jean-Louis Barrault et les novariniens Buchvald/Merlin/Paccoud/Znyk – qui, par un hasard plus qu'objectif[138] – proposèrent une version pour la scène juste après la tournée de *L'Origine rouge*, l'ont compris : il y a clairement là matière à théâtre. Dans les romans rabelaisiens, il y a même, de fait, beaucoup de dialogues tout prêts, des dispositifs pouvant faire théâtre (listes, effets de répétition, d'accumulation, gags, jeux d'allusions, de mots, etc.) et susciter le rire.

Pour mieux nous convaincre de cette parenté entre ces romans et le théâtre novarinien, lisons ce texte de présentation[139] de la mise en scène de Claude Buchvald :

***Quel appétit pantagruélique que celui de Claude Buchvald ! A l'incitation du comédien Daniel Znyk et depuis de longs mois, elle œuvre à une traversée des cinq livres de Rabelais ! Ensemble, ces dernières années, ils avaient voyagé en « Novarinie » […]. Autant d'échappées funambules dans la langue du poète. Après Novarina, il devenait logique d'en venir à la source […]. L'épopée de Gargantua reprend sa route comme depuis l'an1532 les mots n'avaient cessé d'aller leur chemin, à notre rencontre, ici dans ce monde sauvage et inquiétant : « Brûlez, tenaillez, cizaillez, noyez, pendez, empallez, espaultrz, démembrez, exentrez… » Il faut avancer par bonds, bribes, guerres, turbulences, avec des haltes en pays farcesques, là où le rire nous secoue en tempête. De la naissance à l'ultime voyage, sur la frêle et splendide embarcation du théâtre, nous irons***

[137] Marie-José Mondzain, « "Mort à la Mort" ! », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 326.

[138] *Rabelais … Mordegrippipiotabirofreluchamburelucoquelurintimpanemens* était le titre de leur spectacle.

[139] Brochure T.N.T., Saison 03-04.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***d'énigmes en prophéties avec pour seule boussole la plus belle langue du monde […]. Pour fêter la langue dans cette drôle d'Odyssée, Claude Buchvald a fait appel au compositeur Christian Paccoud. « Le son appelle l'espace, le son fait sens et génère le jeu. Voix, son, instruments s'entrechoquent et créent l'événement polyphonique […] Tout est nourriture pour nos acteurs-chanteurs et musiciens. » A table !***

A son tour et à sa manière, Novarina rend tous les clivages (théâtre/roman, notamment mais encore opéra/opérette/opéra bouffe, etc.) complètement poreux et parfaitement caducs : pour lui, qui est de surcroît publié en Poésie/Gallimard et qui écrit par ailleurs des textes relevant de l'essai, tout cela semble ne pas vouloir dire grand chose ; chercherait-il à proposer, les muses aimant les chants divers, un nouveau genre littéraire à partir des quatre grands genres en présence et en s'inspirant d'une multitude (cf. cirque, danse, sport, marionnette, cinéma burlesque, etc.) de formes d'expression différentes ?

Ce qui est certain, c'est que même si l'on considère des pièces plus courtes, il y a chez lui refus d'une esthétique du fragment. Il faut que cela se déploie rabelaisiennement. Pas question pour lui de rester dans des formes courtes. *Les Diablogues* de Dubillard, les sketches de Raymond Devos et les poèmes cocasses de Jean-Pierre Verheggen sont pourtant comparables en partie (cf. absurde, jeu avec le vide, invention verbale, dérision, imagination, parodie, etc.) au travail du dramaturge ; de même, *Un mot pour un autre* de Tardieu ressemble beaucoup à certains passages du *Drame de la vie* ou de *La Lutte des morts*, mais cela reste une saynète très réussie tandis que les deux pièces citées ont clairement à voir avec le genre épique – et nous allons essayer d'illustrer notre propos en parlant pour commencer de la geste rabelaisienne de Claude Buchvald.

### → *Rhétorique et dramaturgie : le travail de Claude Buchvald*

En plus de troublantes analogies formelles (cf. Panurge / Panmuphle / Panturge), beaucoup de correspondances dans l'esprit pourraient encore être pointées ; c'est ce que Claude Buchvald confirmerait sans doute : « J'avais déjà travaillé sur Rabelais avant de rencontrer Novarina. L'un renvoie à l'autre forcément. C'est très lié, comme est très lié également avec ces deux auteurs, Jarry que j'ai monté au conservatoire » dit-elle dans la présentation de la pièce figurant sur la brochure du T.N.T. déjà cité.

Dans le même document, elle parle de Rabelais en des termes (cf. « langue germinative », « langue insolente comme toutes les langues de poète, avec sa construction très particulière, ses retournements de pensée, ses coqs à l'âne », « langue savante […] mais aussi populaire », « langue sonore, sensuelle qui émet des pensées violentes ») qui pourraient s'appliquer à Novarina tout en insistant sur l'importance extrême qu'elle accorde à la musique :

***Tout naît d'oreille […]. Il n'y a pas une scène qui ne soit traversée par un traitement musical particulier : cliquetis des mots, rythmes, phonèmes, prosopopée, mélopée, poème, rondeau, énumérations, cantique, psaume, « opéra verbal »… […]. Toutes sortes d'instruments de musique font partie intégrante du jeu. Ils créent à eux seuls des armées entières ou le tohu-bohu des éléments en fureur.***

Notons à notre tour que l'utilisation d'un étrange fouet musical ajouta à la représentation une note de science-fiction qu'on aura pu trouver tout à fait novarinienne. De même, dans la scène drôlissime où Daniel Znyk se coiffe de livres, il nous a semblé que sa manière de



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

jouer n'était pas sans évoquer novariniennement les babils de l'enfance ; à travers le jeu de l'acteur perce en effet l'idée que si le livre (autre propre de l'homme) est sacré, cela ne saurait exclure le rire et l'humour - la cible visée étant sans doute ici, en filigrane, la fausse austérité des vilains docteurs et l'esbroufe immorale des précurseurs de Boucot. Cette vision ludique et enthousiaste / enthousiasmante du livre et de la culture n'est pas celle de l'âne sorbonnicol qui ne s'emballe, ne s'excite et ne braie que pour signaler les erreurs formelles et les tournures latines incorrectes : on comprend que la compagnie de Panurge (en tant qu'ancêtre de Scapin) soit jugée plus agréable, lui dont le polylinguisme, tout à la fois bon enfant et insolent, annonce les pluriloquies néo-babéliennes du théâtre novarinien.

La mise en scène de Claude Buchvald fait bien comprendre que la rencontre entre Pantagruel et lui, "La rencontre", était inévitable (voire désirable, salvatrice et comiquement sacrée) et rend justice à ce qui reste la plus belle et la plus durable des histoires d'amitié, n'en déplaise à Montaigne et à La Boétie.

### → *Thélème et le Umonde*

Voilà ce qu'il fallait démontrer et que Claude Buchvald démontre à travers sa mise en scène : une association, certes fragile et *a priori* improbable, était donc possible et l'œuvre sonne pour les Géants (et en premier lieu pour Gargantuadam), l'heure de la fin de la solitude et des enfances/errances, Panurge (alias Claude Merlin) incarnant à lui seul ce qui manquait au monde pour être complet (une certaine souplesse, une certaine malice, un certain sourire, une certaine fragilité, un certain don pour le chaos et le déséquilibre, une certaine inquiétude philosophique, un certain scepticisme, une certaine réflexivité, une certaine complexité) : il est le « bouffon nécessaire », comme dit François Bon.

Ici, on réalise que si Novarina fait rabelaisiennement confiance à la parole et aux langues, il croit peut-être un petit peu moins aux sentiments humains, au rapprochement entre les êtres et à la communion des âmes qu'à la possibilité d'un simple rapprochement des viandes (histoire que la persistance des viandes et du viandat, continue son "persistat") ; bref, il nous paraît beaucoup moins utopiste que Rabelais : Thélème n'est pas le Umonde.

Chez l'auteur du *Quart livre* – on s'en rend bien compte dans la mise en scène de Claude Buchvald –, l'idée de famille et de solidarité (en face de la guerre, de la tempête, des monstres marins et de la mort) est aussi beaucoup plus présente que chez Novarina pour qui l'homme est essentiellement nu(/un) et seul, autant que Job ou Robinson ; d'ailleurs, la seule vraie tentative d'union des solitudes pour faire la force et le coup de poing échoue lamentablement dans *L'Atelier volant* comme une mise en abîme de l'échec des idéologies contemporaines ; quant au bilan d'Evadam, dans *Le Jardin de reconnaissance* (ou des pièces encore plus récentes), il est loin d'être satisfaisant. Or, Rabelais nous paraît légèrement moins négatif et beaucoup plus confiant dans l'homme et dans la société (mais il est vrai que de l'eau a coulé sous les ponts et qu'il ne pouvait pas prévoir Hiroshima et la Shoa). Cela dit, il y a des zones d'ombre dans l'utopie rabelaisienne, peut-être critiquable par certains aspects : François Bon affirme même que Panurge, trop mouvant, trop imprévisible, pas assez "formaté", n'y aurait pas sa place.

Bref et en passant sur la critique comique des jargons abscons de la chicane et du barreau, c'est surtout dans la veine parodique que restent possibles des rapprochements ; dans les deux cas, on rira en effet à partir du sacré et Claude Buchvald, dans ce qu'elle a gardé, n'a pas oublié les interminables listes généalogiques de la Bible, le « grand couillon » marchant sur les eaux (« couillon » étant bien sûr un terme très affectueux pour désigner le petit Jésus) et le rapprochement signifiant « service de vin » / « service divin » –- le « Trinch ! » final répondant très intelligemment au « A boire ! » du début de l'adaptation.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Que les cinq livres soient pris en compte nous paraît d'ailleurs l'idée géniale de Claude Buchvald ; de même, nous dit la brochure de présentation du T.N.T., « [familière] des expériences de longue haleine, elle s'est particulièrement consacrée depuis 1995 à l'œuvre de Valère Novarina qu'elle a parcourue dans sa quasi totalité tout en signant quatre mises en scène ». Puis, à la question « Votre choix s'est porté sur quelle partie de l'œuvre ? » (celle de Rabelais, bien sûr), elle répond crânement : « En fait on traverse à peu près tous les livres pour tracer une vaste épopée. ». Ajoutons enfin que cette approche panoramique voire chronologique des œuvres fonctionne pour nous comme une sorte d'exemple à suivre et nous encourage à quadriller large en ce qui concerne celle de Novarina : il nous semble en effet que la geste l'impose.

A ceux qui douteraient encore de la pertinence du parallèle établi, citons enfin François Bon qui, en fan de la première heure, affirme (dans *« nos rêves grandis tout crus »*) :

***Claude Buchvald, en traversant Novarina, et magistralement, en nous faisant rire sur ces échappées funambules d'une grande langue d'aujourd'hui, a sans doute appris à sa meilleure source, la plus périlleuse, où la littérature pouvait en appeler au théâtre pour se produire dans sa géante interrogation du monde. C'était un chemin logique, après Novarina, d'explorer la soute, la machine, la naissance de langue.***

### 1.2.2. L'épopée d'une toupie

Nous ne sommes cependant pas en présence, avec *La Lutte des morts, Le Drame de la vie* ou *La Chair de l'homme*, d'épopées classiques. Tout d'abord, si l'on excepte certaines pièces de Shakespeare et de Claudel voire le travail d'un Jean-Claude Carrière et de Peter Brook sur *le Mahabaratha*, l'épique est assez rarement monté/montré sur scène. Mais il y a peut-être ici, justement, comme un retour aux sources, un retour aux « paroles ailées » d'Homère. Ce dernier est d'ailleurs parfois perçu comme un conteur ; or, on verra qu'il y a aussi du conteur chez Novarina – et pourtant, dans son cas, il n'y a pas d'histoire : voilà toute l'étrangeté de cet épique là.

En outre, une épopée va de l'avant ; il y a un mécanisme, tout un enchaînement de situations différentes qui se déroulent devant nous avec une certaine précision. Il y a là l'idée d'une avancée, d'un souffle voire d'un tapis qui se déroule et nous emporte avec lui ; c'est, semble-t-il, l'avis de Jean-Luc Steinmetz qui, dans *L'Impératif nominatoire*, cite une expression de Michaux allant un peu dans le sens de notre idée :

***Il nous entraîne dans le puissant déroulement des grandes nomenclatures primordiales ou s'énoncent les différences ; l'unique de chacun papillote d'éclats phoniques, cependant qu'une vertigineuse continuité, « tapis roulant en marche » (Michaux), suit son cours, où la mort n'a pas plus de raison d'être qu'une encoche.*** [140]

Ainsi donc, si le geste novarinien s'apparente à une geste, l'épopée en question n'avance pas ; c'est plus un siège qu'un voyage. Ici, l'épopée tourne à vide. Ou alors en spirale. Recommençant toujours. Se déployant en rosace(s). C'est l'épopée d'une toupie.

De plus, l'idée de confrontation avec autrui voire de guerre et de conflit est souvent à l'œuvre dans l'épopée, que ce soit chez Homère ou chez Rabelais ; or, c'est encore le cas chez Novarina même si, chez lui, ce sont plutôt les mots eux-mêmes qui se confrontent et

[140] ***Jean-Luc Steinmetz, « L'impératif nominatoire », Europe, op. cit., p. 11.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

s'expliquent entre eux. En somme, on ne sait pas trop de quoi parle l'épopée novarinienne mais une chose est sûre : il y a épopée. Une épopée sans histoire(s) certes, mais ou il se passe cependant beaucoup de choses en ce que tout comme chez Rabelais, cela « grouille » merveilleusement au niveau des mots et du langage. Dans ces pièces, la seule à cédille nous enchante : c'est un festival étourdissant, un carnaval fabuleux et en mot : rabelaisien.

Pourtant, les lecteurs modernes, ceux de Melville (cf. *Moby Dick*) et pourquoi pas de Verne (cf. *Michel Strogoff*) ou encore de Tolkien (cf. *Le Seigneur des anneaux*) seront peut-être déstabilisés par l'épopée telle que pratiquée par l'auteur du *Drame de la vie* et de *La Lutte des morts* ; dans les trois œuvres à caractère épique citées ci-avant, on fonctionne encore, non sans bonheur, sur un schéma classique : celui, en gros, de la lutte contre le Minotaure (cf. la baleine blanche), du récit(/cycle) d'aventures et de la Quête du Graal.

Or l'enjeu de l'épopée novarinienne n'est pas vraiment de reconduire ce type de schéma. Il y a ici proposition d'autre chose, de très difficile à définir – d'où la difficulté qui consiste à (prop)oser des réponses. De plus, l'épopée – songeons à *L'Enéide* – parle au nom d'un groupe – en général assez précis – d'un peuple, d'une communauté. Ici, ce n'est pas le cas, sinon qu'il s'agit de l'humanité en général. L'incipit du *Drame de la vie* semble nous renseigner : « D'ou vient qu'on parle ? Que la viande s'exprime ? » Bref, c'est l'homme (l'Animal du temps, le Vieil Adam parlé) qui est concerné, représenté même, par l'épique novarinien – mais n'était-ce pas déjà le cas dans l'*Iliade et* l'*Odyssée* ? Quoi qu'il en soit, dans les pièces précédemment cités (cf. *La Lutte des morts, La Chair de l'homme* et *Le Drame de la vie*), Novarina se montre de fait beaucoup plus baroque et excessif que sobre et minimaliste et cette option relève encore, nous semble-t-il, du genre épique de façon générale.

### 1.2.3. La notion de « roman théâtral »

La notion de théâtre revient souvent chez François Bon lorsqu'il évoque le *Pantagruel* et les trois autres Livres (puisqu'il fait quasiment l'impasse sur le *Cinquième*) et pourtant, ne l'oublions pas, la geste rabelaisienne se divise en romans : ce n'est pas vraiment paradoxal si l'on considère certaines scènes très dialoguées (Bon insistant notamment sur les rencontres fondatrices que fait le géant et sur la joute comique entre Humevesne et Baisecul) et l'esprit général de l'œuvre faite de mouvement et de tonicité.

*A contrario*, il semblerait qu'il y ait encore un lien avec le roman chez Novarina – mais alors un roman sans vraie linéarité qui aurait retrouvé le souffle rabelaisien et renoué avec le gros rire et une certaine idée de la polyphonie. On sait que Joyce (un autre adepte de la pluriloquie) et Melville introduisirent des éléments théâtraux dans leurs œuvres (on le sait moins mais dans un genre plus populaire, Zelazny fit de même, à la fin de *Seigneur de lumière*) en présentant parfois les choses exactement comme au théâtre (nous faisant allusion à la pagination de certains passages, dans *Ulysse* et *Moby Dick*) . A sa façon, Novarina reprend ce flambeau en introduisant du roman dans son théâtre, ne serait-ce que pour taquiner (*in* C.H.) les tenants purs et durs du genre.

Au fond, Novarina est aussi romancier que Joyce est dramaturge : les distinctions de ce type n'ont plus grand sens ici, les deux auteurs inventant presque de nouvelles catégories hybrides, mutantes et mouvantes – *idem* pour Guyotat (*Prostitution*, etc.), pour Cadiot « surfant » entre roman et poésie dans *Retour définitif et durable de l'être aimé* ou pour Jacques Roubaud proposant avec *Graal-Théâtre* un roman à caractère épique mais ne s'annonçant pas vraiment comme tel puisque présenté et paginé comme une pièce (quoique



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

plus découpée et surtout beaucoup plus longue que la normale ; même *La Chair de l'homme* et *Le Soulier de satin* semblent courts à côté).

Cette indistinction plus ou moins pensée, voulue, consciente, serait donc comme une tendance nouvelle de la littérature contemporaine. Les formes courtes sont d'ailleurs également concernées (on pense aux textes de Sternberg, aux *Microfictions* de Jauffray, au grand cycle entamé par Quignard ou à certains recueils ultra-hétéroclites mais néanmoins très cohérents de Jean-Pierre Verheggen) par ces intéressantes mutations rendant caducs d'anciens clivages et laissant interdits certains structuralistes.

De même, on sait que le metteur en scène Jean-Pierre Armand part des recueils de notes et/ou d'aphorismes que sont *Pendant la matière* ou *Lumières du corps* pour proposer des pièces de théâtre : c'est un nouvel exemple significatif de porosité réalisée. Signalons encore le très beau travail de Louis Castel sur *Lumières du corps* et *Devant la parole* (dans cette dernière adaptation, le corps est omniprésent, l'acteur fonctionnant même par moments comme un véritable acrobate).

### 1.2.4. Un comique de l'excès

#### → *Supermétisme et comicopacité*

La pratique néologique novarinienne nous paraît, comme chez Rabelais, hautement jubilatoire et sensuelle, l'oralité semblant lui importer au plus au point. Ici, il s'agit d'entendre les concepts au lieu d'essayer de les comprendre – les comprendre vraiment serait d'ailleurs impossible (d'où la gageure qui consiste à entreprendre une thèse comme celle-ci).

Nous reviendrons sur la notion d'hermétisme, mais émettons déjà l'idée que les œuvres de Rabelais, de Nostradamus, de Novarina (voire de Lovecraft et d'Edgar Poe) vieillirons sans doute très bien en ce que le « mystère » ira s'épaississant. Autre remarque un peu subjective : dans ses pièces, il n'y a pas toujours de l'action à proprement parler mais (grand paradoxe), il y a toujours de la vitesse. De même, dans certaines parties de la fin de *Guignol's band*, on ne sait plus vraiment où se situe l'action (qui semble stagner, s'embourber) et pourtant cela reste enlevé, vif, rigodonné (à cause, entre autres, des verbes d'action) : cela est à rapprocher de l'art novarinien.

L'auteur de *Mort à crédit* disait d'ailleurs dans un texte célèbre que Rabelais avait « raté son coup », le français littéraire lui ayant finalement préféré Amyot (voire Ronsard et la Pleiade) : on voit que c'est tout à fait faux en ce qui concerne Céline et Novarina et qu'il existe bel et bien une permanence rhétorique rabelaisienne – et de l'esprit d'épopée.

#### → *L'Opération imaginaire : un rire de carabin*

Bref, comme chez Rabelais et sous le regard du « divin Peut-être »(J.S., p. 100) – car, dans les deux œuvres, la théologie est loin d'être absente –, il y a dans tout cela une certaine force baroque, une belle santé et peut-être même une volonté de « sortir de l'hôpital » : « Allons malade, au trou jeunesse ! » (D.V., p. 270).

Dans les deux cas, on joue beaucoup avec le corps d'une façon générale et l'humour à l'œuvre (Rabelais pratiquait l'art d'Esculape) pourra être celui du carabin, comme avec ces interventions chirurgicales de *Vous qui habitez le temps* (pp. 33-34) :

***[…] dépossession de m'intestin, suivie d'une greffe d'un homme de moi […], ambalation du tria aux pattes de devant […], ingestion de déglutil par la veine quatre […] dix-huit heures d'opération à ciel ouvert […]. Puis repris en seconde***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***intervention par docteur Paul Cas, l'adjoint pète-sec du professeur Mécorde. Puis écrasé r-à nouveau r-à-moto par un kiné malhabile nommé François Nobilimi. Rechute. […] A la vue des cent quatorze médecins, je ne me sentis pas bien […].***

Novarina reprend aussi à son compte une tradition moliéresque (incarnée notamment par Diafoirus et Purgon dans *Le Malade imaginaire*) : par les paradoxes et les énormités, il s'agit de multiplier les crime de lèse-faculté.

Pourtant, c'est dans *Le Drame de la vie*, œuvre où fourmillent les « Doctusses », qu'on entendra le mieux le rire du carabin. Les noms de certains spécialistes n'ont cependant rien d'engageant comme la « Cancératrice » (D.V., p. 220) mais on rira tout de même : « Entrent deux mécaniciens génitaux suivis de Jean Jointure » (D.V., p. 287). Tel chirurgien (Docteur Licet) avouera « J'ai passé ma vie à tromper les opérés sur le nombre de leur membre restant » (D.V., p. 287) tandis qu'un patient se rebiffe et prévient : « Attention Docteur, j'ai mangé plusieurs êtres avant vous » (D.V., p. 212).

Là encore, on assistera à des opérations bizarres comme le tannage du genou (D.V., p. 227) et certains diagnostics ne seront pas moins étranges : après une « analyse de purin pour repérer sur moi onze Derduloques, douze Strabillons, treize Leptocoques, huit Sterpidons et un germe de mort » (D.V., p. 266), on décrétera en effet « Vous êtes atteint d'extrotypase, vous allez passer ». De même, certains personnages souffriront de « calçoléum bublique » ou seront atteints de « parite » et « d'amphocytose » pendant que d'autres « [pisseront] purin » et « utrin » (D.V., p. 267). On parlera même d'un « anthrax empistollé » (D.V., p. 227). Quant aux remèdes, ils seront également bizarres » comprimé décidax », gorgée de « formidoblénol » (D.V., p. 172), etc.

Dans *L'Atelier volant,* on pourra être victime de la « travaillose » (maladie que causerait le travail) ou de la « cranche » (maladie que causerait la fumée). Dans *Le Drame de la vie*, il y aura des « dizaines d'accidents devenus subitement électriques » (p. 159) et on déclarera à la page 185 « voici les paroles de la maladie » (p. 185). Dans *La Lutte des morts* (p. 344), c'est l'estomac (mais celui des cancéreux de la gorge) qui parle et c'est en considérant « l'innetestinne » (mot phonétiquement expressif mêlant peut-être inesthétique, intestin, teste et luttes intestines) des cancéreux de l'estomac qu'on semble pouvoir se renseigner très facilement sur leur état exact et l'avancée (ou pas) de leur maladie ; de même (L.M., p. 344) : « Ceux qui auront des cancers dans l'boyau, on les fera s'exprimer par des messages morses qu'ils nous joueront par les pieds » (Quant aux « cancéreux du pied », ils « n'auront qu'à rien nous dire »).

Dans *L'Origine rouge*, on « [souffrira] au dehors de soi » (p. 88) mais encore « d'approximation mentale » (p. 107) ou bien « d'anthropopandrie » voire de « néandrie » (p. 39) – et dans *La Scène* (p. 117), d'une « tortillonose au plafond sublunal ». De même, certains organes, internes ou externes, seront assez inédits : la « vessie cervicale » par exemple (O.R., p. 39) ou bien les « synapsiolles, fibrioles, lucidiges » qui relient la main à la pensée (J.R., p. 74), sans parler de la « matière céphalique » (O.R., p. 63). Quant au mot « neurotropes » (O.R., p. 143), il semble qu'il mélange neuroleptiques et psychotropes.

Dans *L'Acte inconnu*, on nous conseille « Absorbez du staroblublodobolugyl ! » (p. 69), on évoque (p. 120) un « docteur Prunier » (qu'il s'agit peut-être de secouer), on introduit un doute (p. 129) sur le sens du mot table (la scène ne serait-elle pas un billard où l'on opère le langage ?) et on se demande (p. 133) « A quoi bon opérer un mort ? », ce qui novariniennement, n'est pas sans sens : mort, l'acteur doit l'être. Opéré ? il doit l'être aussi, par la parole, cette dernière pouvant à l'occasion l'électrochoquer pour qu'il s'anime devant nous.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### → *L'appétit d'action : « Allons malade, au trou jeunesse !»*

Quoi qu'il en soit de la grande bizarrerie de toutes ces opérations, organes, remèdes et autres accidents à répétition, c'est la vie qui l'emporte *in fine*. De fait, on s'encouragera à vivre et à hommer par tous les moyens possibles et imaginables, et cela même dans *La Lutte des morts* qui est pourtant une œuvre assez noire voire morbide par bien des aspects : on y parlera en effet (p. 439) de « queue brandie » et de « l'outrecuidance du con » (ce qui rapproche indirectement outrecuidance et entrecuisse) et, outre « Samba ! », l'on s'exclamera « Cuissez, cuissez ! » (p. 474), « Musclusses et jambons ! Vivent nos pattes ! » (p. 457), « Hé les dères, zigue ! Arquez les culs ! » (p. 379), « Mordons la noce des bruyants foutres » (p. 378), etc. Ici, « faire sexe » (en se « se soudant par les trous adjacents » ou autres modalités) équivaut peut-être à crier « Mort à la mort ! ».

De même, dans *Le Drame de la vie* sera donné le conseil suivant : « Vous devez absolument reprendre courage, agir, vagir, entrer, sortir » (p. 227). Il s'agit de ne pas se laisser aller et de toujours conserver « l'appétit d'action » (D.V., p. 220). « Vive la fourchette du père d'Adam ! » s'exclamera-t-on dans *L'Origine rouge* (p. 147) : pas question de flancher, ni d'être mou du genou. Ici, quand on lance « En avant, aspirant ! », c'est aussi et surtout le signe qu'on aspire à vivre, à aller de l'avant et à finir ce qu'il y a sur la table et dans les plats.

## 2. Repas et rhétorique : la « parlerie-mangerie »

### 2.1. « A table »

#### 2.1.1. « La Vivante » : faim, désir et nourriture

Ici, le désir de vivre (d'hommer, de reproduire de l'homme) semble souvent associé à la « Vivante », c'est à dire à la faim comme dans les expressions françaises "se prendre la bouche" et "se bouffer le museau" voire, pour progresser dans le grossier, se livrer à des "soupes de langue" (c'est à dire s'embrasser goulûment) : « Il y a seize ans que je rêve depuis dix-sept ans de vous manger cette tête que je vous vois là » (J.S., p. 134).

Dès *Le Discours aux animaux*, le désir s'exprime comme une faim. En fait, cela se confond – ici de façon gaie et rimée : « si vous étiez en pain, nous vous mangerions bien » (p. 222). De quoi s'agit-il ? De faim ou de désir ? «Oral D'abord. » dirait le Sollers des *Folies françaises* – oral ou buccal et parfois bacchanal voire bucchanal du Midi, préciserait peut-être Jean-Pierre Verheggen. Mais Lacan ? Et Freud ? Et la psychanalyse ? Peu versés dans ces matières, ne nous prononçons pas et rapprochons plutôt l'approche novarinienne de celle d'un artiste, Dali, prédisant que « [la] beauté sera comestible ou ne sera pas ». Dans *Dali, l'œuvre peint* de Robert Descharnes et Gilles Néret (aux éditions Taschen), on lit d'ailleurs que chez le peintre catalan, « [le] délire culinaire […] se mêle […] de sensualité et d'érotisme » : cela peut aussi arriver dans le théâtre novarinien.

Quoi qu'il en soit des correspondances (ce n'est pas la seule) avec le fou du chocolat Lanvin, cette rhétorique double et couplée est omniprésente dans *L'Opérette imaginaire*, l'auteur retravaillant à sa manière l'expression "belle à croquer" (qui était déjà ambiguë) : renvoyons aux pages 127-128-129-130-131 déjà étudiées (*in* « Feu partout ! ») : « J'voudrais par gourmandise », etc.) et citons encore ceci, tiré de *L'Origine rouge* (p. 48) : « Ah, votre viande est considérablement salée ! Tu sens bon la caverne » où un désir de consommation (encore un mot ambigu : mariage consommé, etc.) s'exprime peut-être – de même, le « mordeur jaculier » (C.H., p. 115) semble manifester un désir double et trouble. *A contrario*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

(c'est encore une autre possibilité), on peut également avoir le désir d'être un plat : « je rêve que vous me mangez de vos dents » (C.H., p. 126), ce qui prendra un tour chrétien dans » Je t'offre le pain de ma chair, je suis ton hostie » (A.I., p. 172).

### 2.1.2. Le banquet novarinien

Avant d'évoquer à nouveau Rabelais, il nous faudrait ici remonter encore un peu le temps, aller voir du côté des grecs et évoquer la « SKENE » (cf. « table ») en citant le passage d'un article de Claude Buchvald :

***J'ai préparé la mise en scène du repas en travaillant Le Banquetde Platon. La configuration était la même : un chœur autour d'une table, c'est la parole qui s'échange. Le cœur de la tragédie grecque fait entendre une seule voix, c'est une entité, tandis que le chœur du Repas découvre des solitudes très individualisées, est plus proche de la Cène. […] Autour de cette gigantesque table et sur ces tabourets en fer extrêmement hauts, ils ressemblaient à des petits bonshommes en suspens, en partance.*** [141]

Dans cette mise en scène (cf. « gigantesque table », « tabourets extrêmement hauts »), on pourra aussi songer à un « babil » d'enfants (cf. petits bonhommes) en train de goûter (la langue ?) ou de fêter un « non-anniversaire » – ceci dans le cadre d'un « dîner chez les fous » (et à l'image en cela d'Alice, du loir, du Chapelier Fou et du Lièvre de Mars) même si Claude Buchvald a raison de mettre en avant l'idée de Cène : dans chaque pièce ou à peu près, une cénotable est en effet dressée, présentée par Olivier Dubouclez comme une « table oratoire »[142] (ce qui renvoie plutôt au *Banquet* platonicien). Cette table, elle n'est peut-être en bois : la phrase « le sol d'où nous venons, où nous irons et qui est notre table » (A.I., p. 51) semble même indiquer qu'elle est faite de terre.

Dans un autre article[143], Christine Ramat (qui parle, elle, d'un « archibanquet grotesque ») nous rappelle que la Cène fit depuis longtemps l'objet d'une « utilisation comique », évoquant notamment les « festins loufoques » de *La Coena Cypriani* (« texte latin anonyme, composé entre le V$^{ème}$ et VII$^{ème}$ siècle » et présenté comme la « source principale du rire médiéval ») et l' « inépuisable faconde » de Béroalde dans *Le moyen de parvenir*.

Pourtant, c'est à l'art de Maître Alcofribas (Christine Ramat le cite bien sûr aussi, lui et ses « ripailles farcesques ») que la langue elle-même, le corps du texte (par son caractère vivant, dense, et charnu) nous fera songer : comme chez Rabelais, la langue de Novarina a en effet quelque chose de solide et de roboratif ; elle a de ces « robustes outrances » dont Flaubert parle à Louise Colet. Ici, il semblerait même que la pensée « siège dans l'panse, non dans les lobes parties du front » (L.M., p.441) : pensant comme un roseau, loquace à sa façon, le ventre n'est pas mou, la panse pilote l'homme et le mène toujours à bon porc (on sait combien le « porcif est récurrent dans l'œuvre) ou à toute autre nourriture, parfois spirituelle. Message simpliste mais impérieux, le ventre est comme un Dieu, le ventre

[141] ***Claude Buchvald, « L'offrande invisible », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 235-236.***

[142] Olivier Dubouclez, « Portrait de l'acteur en personnage : l'acteur et ses masques dans le théâtre de Valère Novarina », *La bouche théâtrale*, op. cit., p. 61.

[143] Christine Ramat, « Opérette théologique, théologie d'opérette :les paradoxes d'une dramaturgie spirituelle », *La bouche théâtrale*, op. cit, p. 97.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

est un grand maître, chez Rabelais et ou chez Novarina – mais le ventre est aussi celui de Marie, celui qui contient un Dieu petit qui respire-clignote comme un néon disant Je suis).

### 2.1.3. La « novariture »

#### → *Menus impossibles*

En tant qu'amateur de listes, il nous paraît logique que Novarina invente des menus, s'inscrivant là encore dans une tradition très ancienne, qu'on pourrait faire remonter à Pétrone et à son *Satyricon* (cf. « pois chiches cornus, figues d'Afrique, vulve de truie stérile, fretin de mer, huppe », etc.), la longue liste des interdits alimentaires de la Bible constituant une autre modalité de menu, celui-ci défendu – au même titre que la pomme qui fut fatale à "Evadam".

A la page 131 de *Je suis*, un menu est déclamé comme une annonce d'invités, les plats rappelant ici un cocasse *Diablogue* de Dubillard (cf. « le crabe et sa pince », « le yaourt et sa date-limite ») reproduit ci-après ; en fait, Rabelais, Topor, Dubillard, et Novarina (voire Gombrowicz, dans *Le festin de la princesse Fritouille*) évoquent la nourriture de la même façon, c'est à dire avec humour et excès.

Rabelais tout d'abord (honneur au maître) proposera dans le *Quart livre* le menu suivant : « Grasses souppes de prime, Cabirotades, Longes de veau rousty froides sinapisées de pouldre Zinziberine, Pastez d'assiette, Souppes de Levrier, Chous cabutz à la mouelle de bœuf, Salmiguondins, Olives colymbades, Andouilles capparassonnées de moutarde fine, Chappons roustiz avecques leur dégoutt, Butors, Foulques aux pourreaux, Corbeaux de Chappons, Flamans, Cignes, Neige de Creme, Myrobalans confictz, Confictures seiches et liquides »[144]. Et Novarina (voir J.S., p. 131 – et autres plats puisés ça et là), comme naturellement, prendra le relais : « Soupe de détresse, Paillasson d'ingrédients sauce velours/ sauce picarde, Estouffade de bouffe à la lourde, Mangeade de mangeade, Pensionnade, Huîtres sur litière (au nombre de huit), Ronde des assiettes seules, Chariot de saison et sa ronde de comparaisons, Différentes sortes de couacs, Panier du somnique rigolet, Crabe et sa pince, Ours, Poulet vif, Hachis du Beauvaisis, Sauce au galetas de poireaux, Yaourt et sa date limite, La suite ».

Ici, ne faisons pas de contre-sens : si, chez Rabelais, certaines façons de nommer peuvent surprendre et amuser – et si manger du cygne (par exemple) n'est guère courant de nos jours –, la plupart des plats proposés restent possibles, faisables ; ainsi donc, s'il y a sans doute invention relative, on ne saurait ici parler de néologie véritable – d'autant plus qu'il faudrait, dans certains cas, explorer la piste de la spécialité locale. Au reste, c'est surtout, la profusion extrême des plats qui sidère chez Rabelais – et, donc, l'impossibilité d'en venir un jour à bout (sauf, bien sûr quand on s'appelle Gargantua, Pantagruel et consorts).

#### → *Mangeons de la mangeonnade !*

Dans une liste de *La Chair de l'homme* (p. 142), plats et denrées semblent imaginaires et pourtant certains noms peuvent en rappeler d'autres, ceux-là plus communs. Ainsi, la « drachée » ressemble à la dragée (mais aussi à la trachée, à la tranchée voire à la « dragée artère »), la « ratatoune » à la ratatouille, le « chicuit » au biscuit, la « courle » à la courge, la « sèbe » au seigle, la « beurle » au beurre, la « pigne » aux pignons, les « ognes » aux oignons, la « rastèque » à la pastèque, etc. Autres vocables : la « patafiole » est comme

[144] Rabelais, *Quart livre*, op. cit., p. 515.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

une patate folle et/ou pataphysique –idem pour la patraffe (le mot évoquant aussi parafe, paragraphe et patatras). La « chichourle », elle, rappelle le marseillais "Fan de chichourle !" et quant à la « gobille », elle se verra peut-être dégobillée. Autres rapprochements possibles (mais n'affirmons rien) : dijoir/moutarde de Dijon, chicote/chicorée, radasse/radis, pichate/pichet de picrate, panousse/pamplemousse, garni/filet garni, viandrat/viande, cafu/café.

Enfin, la pointe en « mangez du bon » sera ici comme un cri de guerre en faveur de la gastronomie. Notons encore le surgissement comique et surprenant de « truffes » dans un tel menu (qui est comme le brusque retour d'un réel n'ayant pas dit son dernier mot) ; *idem* (mais dans une moindre mesure) pour « l'arlequin », ici présenté comme un aliment (il se peut que ce soit de la macédoine).

De même, le « fricantillon » de la page 135 est peut-être une mini-fricassée et on pourrait voir la « louconfiote » de la page 57 comme de la « confiote de loup » – on le voit : mot-valise (pichate, patafiole, drachée), apocope phonétique (ognes, pignes), *ready-made* (buée, arlequin)et suppression-adjonction (courle, cafu, rastèque) concernent aussi la nourriture, l'invention verbale pouvant encore s'appliquer à des mots tels que « saucissonoscope » ou « [désaucissialisé] » (D.A., p. 70).

Le verbe « manger » lui-même sera retravaillé dans *La Chair de l'homme* : « Mangeons du mangeon » (p. 131), « mangeons la mange » (p. 105), « mangeons-mangeons de la minate » (p. 143), « [manger] de la mangerie » (p. 63), « mangeons l'acte de manger » (p. 108) et « mangeons de la mangeonnade » (p. 143). On pourra aussi l'associer à des termes surprenants comme dans « Mangeons ci-joint » (p. 38) mais aussi « mangez du bon », « manger la table », « mangez tout », etc. Quant aux « Mangeurs Plusieurs » de la page 38, ils mangent notamment la « soupe d'action », les « caquerolles de madame Pince », le « canard de la canarde », le « pot de la poteaufière », la « rubarbe de rarba », le « sauté de haut » et là encore (cf. sucre candi, pince, canard, rubarbe, pot au feu, profiteroles, sauté de veau), le réel se rebiffe même si on mangera aussi du « volumétre » et de « l'œil de pif » ou, encore plus toporiennement, le « mésenfant Brusquet » et « l'enfant Ouisté » (qui est peut-être un enfant-singe proche du ouistiti).

Toujours dans cette liste, les Mangeurs Plusieurs diront manger des plats beaucoup plus classiques mais parfois annoncés génériquement, de façon vague et sans aucune précision (ce qui ajoute à l'impression d'étrangeté comique) : « Nous mangeons […] le légume […], le sauté d'agneau ; nous mangeons le plat, le lard, le vin, le pain ». Bref, c'est un subtil mélange, souvent très drôle entre imaginaire et réalité (le canard et l'agneau côtoyant « l'œil de pif » et le « volumètre »).

Dans *L'Acte inconnu*, on mange encore des plats inventés : « Je mange de la rebuffade, du récalcitrant, une foule de mensonges et ma manie circulaire » (p. 171). Quant à la « stomache », elle évoque la tomate et l'équivalent anglais du mot estomac (A.I., p. 97).

### → *Réfectoire mystérieux et biftèques transgéniques*

Ailleurs, dans des pièces plus récentes, on parlera d'un « réfectoire mystérieux » (J.R., p. 43), périphrase fonctionnant parfaitement pour qualifier l'œuvre de Novarina. Dans ce réfectoire, on servira par exemple et pour citer de nouveaux plats un « bouillon d'amertume » (O.R., p. 191), des « Viandêmes », de la « lopidocandulphe crue ou bouillie » (O.R., p. 30) et pour finir une poétique « Charlotte aux anges » (O.I., p. 153) et/ou un « dessert en forme de yoghourt » (O.R., p. 130). Notons encore cette « corbeille » de la page 45 (*in* O.I.) : « fruit de mon labeur », « fruit de mon malheur », « fruit de mon bonheur », « fruit de mon assiduité ».



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dans *Je suis* (pp. 99-100), on aura aussi le récit presque intime d'un parcours personnel plus ou moins lié à des noms de plats, manière singulière d'apparenter la vie humaine à un banquet des plus bizarres :

***Sept ans plus tard, un jour d'amour, j'avais mangé du derduloque assis sur du pain ; puis séjourné en soupe « hachi-bachi », puis m'être nourri vite-fait su'l'gaz, puis accroché mon paletot à la soupe revite faite, puis enfin mangé une grosse spà qui me séjourna quatre-vingt-dix-sept fois au milieu d'estomac.***

A la page 117 de *L'Acte inconnu*, la rhétorique est comme celle d'une recette, mais appliquée à tout autre chose : « Couvrez la réalité d'un sac » (puis « Soufflez […] », « huchez […] », « poussez […] », « Remplissez […] »).

Aux pages 60-61 de *L'Opérette imaginaire* enfin, il y aura comme une critique en passant de la « nourriture préchiée » dont parle Noiret dans *Grosse fatigue* : « ragoût éclectique », « ananas en plastique », « salade caoutchouc », « omelette aux zigoblards », « pâtes-accordéon », « œufs de clowns », « biftèques transgéniques », « macmiches au raga », « omelette Ruminata » et « pat'nailles à l'amiante » : autant manger des plats imaginaires ou le cœur de sa sœur (p. 60 et p. 62). Là encore en effet, le réel fait retour et de façon drôle et terrible (cf. « amiante », « transgéniques ») ; quant à la religion, elle est là aussi, « pat'nailles » évoquant vaguement ouailles et patenôtres.

### → *Une tradition ancienne remise au goût du jour*

Notre but étant aussi de replacer l'œuvre qui nous préoccupe dans l'histoire de la littérature comique , signalons que ces deux monstres que sont Rabelais et Novarina ne sont certainement pas les seuls à avoir proposé des menus imaginaires. Ceux de Topor et de Dubillard (ajoutons celui d'André Frédérique) nous paraissent même dignes de figurer dans un Guide Michelin Pataphysique, la carte du premier étant constituée des plats suivants : « Maman aux roses blanches, Homme gros sel, Garde-chasse au madère, Bébé à la Brissac, Myope au gratin, Missionnaire en hachis à la chapelure, Tête de patron dans la purée, Cuisses de filles jambes en l'air, Cervelle de meunière, Champion sur le podium, Foie de suisse à la poêle, Foie d'homme normal, Membres mayonnaise, Steak de marchand de vin, Paupiettes de filets de pêcheur aux truffes, Joues du chef sur canapé, Raie au beurre noir, Paté de campagnard, Basques basquaise, Fillettes en serviette, Soupe aux fous, Pieds de majorettes aux œufs durs, Momie en salade, Oreilles de boxeur farcies, Restes d'automobiliste en fricassée, Convive sucré »[145] ; et celle du second de plats comme » La terrine du chef, Le pied du chef, Le museau du chef, L'œil du chef, Les turqueries farcies à la grecque, Les salopes milanaises, La truite de Schubert, La poule salée sur canapé, La vieille andouille, L'escargot venu tout seul sur commande, (8 jours d'avance), La saucisse du chef dans son étui, Le matelot breton en hachis à la salade fixe, La salade mobile, Le Chirac sauce madère, La banane en gondole, Le bœuf en tube, Le paf du chef selon grosseur, Le cornichon maison, La gueule du client, Les fruits du labeur ».[146]

Surtout chez Topor – mais aussi un peu chez Dubillard (cf. Les salopes milanaises, la poule salée, le matelot, etc.), la nourriture peut avoir partie liée avec un cannibalisme rendu comique. Or, il y a de cela chez Novarina : Homme Comestible, etc. Pourtant, la spécificité novarinienne réside sans doute dans une abstraction plus grande que chez Topor et Dubillard.

145 Roland Topor, *La cuisine cannibale*, Points-Seuil, 1986 (il s'agit d'un menu reconstitué par nos soins à partir des plats proposés çà et là dans l'ouvrage en question).

146 Roland Dubillard, *Diablogues*, « Au restaurant », Folio-Gallimard, 1989, pp. 50-51-52.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 2.1.4. Repas d'idées et d'abstractions

Dès *Le Discours aux animaux*, cette thématique apparaît, la solitude radicale du je étant en partie rendue possible par un certain type de foi : « J'ai mangé Dieu huit ans durant » (p. 99) mais on pourra aussi « manger de la science » ; autres modalités : « croquer des erreurs » (C.H., p. 55), « manger du souvenir » (C.H., p. 69), « manger […] de l'action » (C.H., p. 69) ou « manger toute la gamme des émotions qui m'étaient prédestinées » (V.Q., p. 46), une de ces métaphores, « manger de la souffrance » (C.H., p. 367), étant peut-être à rapprocher de la « dépression nerveuse en conserve » (c'est l'entrée), de la « dépression nerveuse du chef, c'est à dire faite maison » (c'est le plat de résistance) rêvées par Clément Rosset (terrible menu évoqué dans un journal, *Routes de nuit : épisodes cliniques*, où il raconte encore : « Stéphane trouve le menu à sa convenance, mais moi je trouve qu'il y a tout de même trop de dépression »).

Comme dans le cadre d'une opération mathématique, ces mangeries (/changeries) pourront déboucher sur autre chose, d'autres perceptions : « mangeant le remords avec le poisson, j'en déduisis une vue » (C.H., p. 261).

Toutes ces propositions sont souvent très abstraites – « l'espace et le temps sont de la matière d'ici, mangeons-en le contenant » (J.R., p. 55) – même si, en fonctionnant avec dans la tête des catégories philosophiques, une phrase comme « l'espace est mon aliment » peut se comprendre comme : les choses qui m'entourent me nourrissent à l'occasion. *Idem* pour l'idée d'un « réel qui se mangerait », comme les marchandises proposées par « Prisupof » (J.S., p. 31). C'est qu'il y a réciprocité, entraide, échange de bons procédés : « Reproduction du monde a eu lieu par les orifices et le mangeage du monde a eu lieu par nos actions » (C.H., p. 115) : voilà en partie en quoi consiste le « mystère de manger ».

L'idée très novarinienne de «manger dans son esprit » se retrouve un peu dans ce conseil : « Silence, écoutons les mangeoires de nos cerveaux, entendez comme le temps est rapide » (A.I., p. 172) : en quelque sorte, on s'entend mangé, en train d'être mangé (si les mâchoires sont sachantes à cet égard, c'est qu'elles savent pertinemment comment tout cela fonctionne).

Ici (on est au théâtre), la nourriture est en bois et Jean qui corde nous le rappelle : « Nous buvons du faux vin, nous mangeons du faux pain, nous prononçons des fausses paroles » (« Vous pouvez y aller : c'est du faux painh, du faux vinh, pour nourrir vos faux corps avec du rien. Rhien. ») mais c'est peut-être aussi dans le sens où, comme le Chantre (s'exprimant juste après Jean) nous l'explique, « [nous] mangeons par l'orifice du langage toute la matière du monde créé par Dieu ici répandue » (p. 174). C'est un rappel du rôle double que joue la bouche sur la scène du monde : parler et manger – deux actions volontiers confondues chez Novarina (il pourrait écrire "parler-manger"), ce dernier émettant même l'hypothèse pataphysique de bouches savantes, de mâchoires sachantes voire de pansée et d'orifils conscients.

### 2.1.5. Mangerie sans monde et ripailles de néant

Matière ou néant : qu'importe, tout fait ventre pour le personnage novarinien ; tout est absorbé, incorporé, même le rien qui, paradoxalement, se mange aussi – *idem* pour la buée : « mangeons de la buée (R., p. 117). C'est que le « monde où nous sommes pris a été mis continuellement à manger » (CH., p. 131) et il sera donc dit d'Adam qu'il mange « la matière », « la lumière » et « la poussière » (C.H., p. 131) ; bref, L'Animal du temps est un omnivore qui s'ignore.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Ici, la poussière sera une métaphore privilégiée : « Mordre poussière, ça m'exaspère / C'est pas un déjeuner ». Dans *Je suis* (p. 108), on ira même chez « mange-poussière » (puis, plus roborativement, « chez manger-la-boulangère »). Aussi bien, on pourra « [donner] à manger du rien à sa main » (O.I., p. 27), métaphore évoquant un peu l'étrange "main bouchue" que l'on voit dans *Le Sang d'un poète* de Jean Cocteau. Dans *Je suis* (pp. 143-144), on aura cette révélation : « Puis je m'aperçus que le néant était du rien […] Alors je mangeai tout le néant ». On pourra donc se gorger de vide, se repaître de fumée et se livrer à des « Ripailles de néant » (O.I., p. 24), cas étrange de « mangerie sans monde » (C.H., p. 65), sans réel, sans matière, sans réalité.

Sans réalité ? Cela dépend du point de vue ; si ce monde à manger est vu comme d'essence, d'origine divine, alors le repas est possible, spirituellement parlant : Dieu est « un vide que l'homme doit manger » (T.P., p. 143).

### 2.1.6. Le « mystère de manger »

Ici, le mot mystère – « la nourriture qui est énigme » disait le Valery de *Tel quel* (*in* « Rhumbs ») – ce mystère est à mettre ici en relation avec l'idée de (s)cène et de représentation, le théâtre étant le lieu où « l'homme avoue à l'homme qu'il éprouve même appétit à vivre qu'à mourir » (C.H., p. 455). S'exprimerait donc aussi un désir de mort, une mort qu'on attend avec gourmandise, comme le plus mystérieux des plats. Au fond, le mystère de manger, c'est ce qui nous attend à la fin du repas.

S'il y a un « mystère de manger » qui, il y a peut-être aussi un mystère d'être mangé et de se voir « tué avec amour », révélation qui fit dire à Benjamin Péret » Le mystère mange notre beef-steak », autre manière de signifier que la lumière nuit et que le temps nous tue avec amour(/gourmandise).

Au fond, il y a mystère égal à manger et à parler même s'il convient d'établir d'importantes distinctions comme l'auteur s'y emploie aux pages 108-109 de *La Chair de l'homme* ; c'est en paroles et en esprit que s'opère le repas et qu'il opère le monde. Ce qui opère aussi, c'est le charme comique de toutes ces évocations, qui nous font voir la réalité quotidienne du repas comme une représentation théâtrale ; à leur(s) manière(s), des artistes aussi différents que Rabelais, Topor, Béroalde, Marco Ferreri, Dubillard, Dali, Pétrone, Bunuel, Greenaway, Chabrol ou Claude Sautet (qui, dans tous ses films, accordait beaucoup d'importance aux scènes de repas) en eurent également l'intuition mais c'est sans doute Novarina, le plus obsessionnel de tous, qui aura "poussé le bouchon" le plus loin.

## 2.2. Mangeurs et mangés

### 2.1.1. Yvon Vorace, Voracique et Jean-François Pitance

Onomastique et nourriture ont souvent partie liée : dans *Le Discours aux animaux* par exemple, on croisera « Jean Omnivore » (p. 131) et « Jean qui mâche » (p. 253). Dans *Le Drame de la vie*, outre « Jean l'Omnivore », le « Mangeur Adam » et l'«Homme Comestible », on aura « Le Trou Miam » (p. 10), « Lomnivore » (p. 208 et p. 209) et « Voracique » (p. 209) et dans *La Chair de l'homme* : « Yvon Vorace » (p. 192), le « nuiseur de plats » (p. 195), le « Mangeur Pluriel » (p. 341), le « Mangeur Seul » (p. 363), le « mangeur morceau » (p. 10), le « mangeur à la charrette » (p. 132), « La bouche ouverte » (p. 108), « Jean-François Pitance » (p. 245), « Jean de Louiviandre » (p. 191) et « Jean de Ouiouiviandre » (p. 191) – n'oublions pas « Jean le Rongiaque » (qui « prie l'espace » à la page 132 du *Repas*).



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Quant au « mangeur spirituel » (C.H., p. 110), c'est une sorte d'oxymore et on recense encore des sortes de couverts vivants, « Sa cuillère et son couteau » (C.H., p. 79) étant des personnages à part entière et doués de parole tandis que « Jean Restaurant » (C.H., p. 145) fait sans doute partie de la tribu des « hommes-restaurants » (C.H., p. 146).

Dans *Je suis* (p. 12), il y aura un « Jean Manger » et un « Jean Mangedouze » réunissant les apôtres en un seul et même personnage qui mangerait comme douze. Quant à Jean Glouton (*in* V.Q.), peut-être préside-t-il la Cène. Autre apôtre, la Dame Autocéphale (O.I., p. 62) parle gaiement du Christ mais son message ne passe guère : « Arrière ! arrière : on ne mange pas d'ce pain-là », autre manière de jouer avec une rhétorique connue. Evoquons encore le « Mangeur Ouranique » (J.R., p. 10), le « Mangirier Olam » (A.I., p. 9) et les « Omnivores Polyscients » (A.I., p. 36).

On peut remarquer qu'en règle générale, les noms s'appliquent plus à des mangeurs qu'à des mangés : cela va de pair avec la volonté d'hommer (et donc de manger) qui anime la plupart des personnages : il faut peut-être y voir le signe qu'on ne se laisse pas croquer/crimer comme cela. Pour en parler en termes plus clairement sadiens, disons que le je novarinien ressemble plus à Juliette qu'à Justine ce qui ne l'empêche pas de se faire crimer(/manger) tout de même – et c'est ainsi que « L'Ambride de Panture crime Lomnivore » (D.V., p. 209). Cela dit (la parenthèse nous paraît utile), le crimage (*in* D.V. notamment) présente ici un côté positif puisqu'il débouche presque toujours sur la naissance d'un tiers ; c'est comme une opération mathématique : « X crime Y, naissance de Z », dispositif assez fixe que nous aurions pu évoquer précédemment.

### 2.2.2. « Mangez des ours ! »

L'obsession cannibale n'était pourtant pas le propre de Rabelais (ou alors l'homme ingéré ressort *in fine* comme Jonas et Pinocchio recrachés par la Baleine) ; chez ce dernier, la mangerie monstrueuse s'appliquera plus volontiers à l'animalité comme au début du *Pantagruel* où ours et/ou vaches « faisoient » le régal du nourrisson :

***[…] quelque foys que un grand ours, que nourrissoit son père eschappa, et luy venoict lescher le visaige (car les nourrisses ne luy avoient bien à poinct torché les babines), il se deffist desdictz cables aussi facilement que Samson d'entre les Philistins, et vous print Monsieur de l'Ours, et le mit en pièces comme un poulet,*** [147]

***et vous en fit une bonne gorge chaulde pour ce repas.***

Illustrant ce type d'effets de disproportion, Gustave Doré (que l'entier François Bon semble n'aimer guère) proposa d'ailleurs des dessins où la mangerie était plus suggérée que chez Goya où elle est terriblement, atrocement effective. A l'occasion, Novarina évoquera ce type de repas monstrueux : « mangé quinze veaux » (D.A., p. 315) – et n'oublions pas le slogan « Mangez des ours » (O.I., p. 38) qui semble faire écho au repas de Pantagruel.

Pourtant, en règle générale, l'obsession novarinienne de la nourriture ne concerne pas l'animal vivant mais bel et bien l'homme – et on ne se contente pas de la pomme d'Adam (c'est à dire de sa tête) car ici c'est l'être humain entier qui est guetté (damoclessiennemement, pourrait-on dire), par l'horreur de la mangerie ; c'est que vieillir, c'est être mangé un peu – la métaphore du temps rognant notre avoir rejoignant celle (utilisée notamment par Roland Dubillard) de l'homme vu comme une cigarette fumée par Dieu – ce qui, gainsbouriennement parlant, apparenterait l'homme à un cigare de type "Havane".

[147] ***Rabelais, Pantagruel, Le livre de poche, Paris, 1972, pp. 71-72-73.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dans *Je suis* (p. 132), on annoncera, comme pour un menu, des « mangeurs » qui ne sont autres que des mangés en puissance, des futurs mangés – par soi ou par autrui. Mais on peut aussi comprendre, et cette hypothèse tient peut-être mieux la route, que les vrais aliments sont ici les mots – ou qu'on peut manger le monde dans son esprit. Au fond et cela dit, la novariture concerne surtout la langue et c'est pourquoi on peut parler d'une véritable mangerie-parlerie chez Valère Novarina ; n'oublions pas que « [la] parole est une nourriture », ce qui rejoint bien sûr la notion biblique de manducation de la parole (sans oublier le rôle que joue le vin dans la liturgie chrétienne).

### 2.2.3. Il ne faut pas boire son prochain

Chez Novarina, il semblerait qu'on se nourrisse surtout d'autrui et c'est donc peut-être la piste du vampirisme qu'il nous faudrait explorer. Comme à la paille, on prélève du soi à autrui afin de « [vivre] de vies vite bues » (J.S., p. 57), la victime étant parfois consentante : « Oreille, viens me boire la tête si tu écoutes » (D.A., p. 259). L'œuf gobé pourra non seulement l'être par soi mais même être soi dans une certaine mesure : « j'ai […] bu l'animal qui est dans ma peau » (D.A., p. 198). On pourra aussi « [n'aspirer] rien que des erreurs » et « [avavaler] tout à l'envers » (D.A., p. 46). Dans *La Chair de l'homme*, on parlera de « regards avalés » (p. 137) et d'un « lieu […] que nous avalons » (298), l'auteur évoquant décidément toutes les modalités d'ingestion (manger, boire, avaler, croquer, etc., etc.).

La métaphore liquide est sans doute à mettre en relation avec le mystère de la communion : « je coupa Dieu de moi, et j'en fis un grand sang que je buvis » (D.A., p. 301), "se faire du mauvais sang" et "se faire un sang d'encre" étant ici plus ou moins retravaillés (de même, l'idée de couper Dieu s'applique peut-être au vin, parfois coupé avec de l'eau). Un certain vampirisme n'est donc bien sûr pas loin : « je désire votre sang » (C.H., p. 359). Parfois, la soif se confondra avec la faim et on verra (*in* O.I., p. 47) un chien mordre de la soif (sic). Ailleurs, on prophétisera : « Votre soif aura soif de même-la-soif : car vous êtes le Mangeur Monument », phrase particulièrement sibylline.

On pourra aussi choisir de se boire soi-même mais dans ce cas, ce qu'on boit, c'est peut-être du bois : « La suite de moi est en bois. Maintenant je le bois » (C.H., p. 149) mais il se peut donc que cela « compte pour du bois » ; autre exemple : « Nous avons tous très soif de plusse de nous » (O.R., p. 100).

Comment étancher cette soif ? Autrui est une solution ; il faut passer par autrui pour continuer à être soi, se développer, se reproduire, etc. En cela, il y a consommation d'autrui, boisson et mangerie – et de soi par autrui. « Boire Dieu en soi » est une autre possibilité : […] calice bu avec la lie […], je me bois toi-même, comme l'eau a bu la soif. » (A.I., p. 171) : si Dieu est une essence, c'est peut-être qu'il est liquide et volatil comme du gasoil – quant à nous, nous serions donc comme des véhicules qui carbureraient à Dieu ; dans cette optique, la « Station Dunlop » est peut-être une sorte d'église où l'on va faire le plein, le super s'appelant Dieu.

Il semble que s'auto suffire est compliqué. Quant à « quitte la soif ! ne bois plus le sang » (D.A., p. 153), le conseil est difficile à suivre, surtout pour qui a pris goût (l'idée est empruntée à un titre de Dubillard) à « boire son prochain » – "Aspire (/Absorbe/Gobe/Consomme) ton prochain comme toi-même" étant une variation à laquelle l'auteur (parodiant volontiers la fameuse phrase du Christ) n'a pas pensé.

### 2.2.4. Grand gobant et Mangeurs Ouraniques



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### → *L'ombre de l'ogre*

Ce serait à développer mais il nous semble que la manière novarinienne d'évoquer la nourriture est encore plus tournée – mais comiquement (c'est tout le paradoxe) – vers la mort. Certes on peut aussi sentir cela dans l'œuvre de Rabelais (œuvre où, comme dans celle de Shakespeare, tout se tient) mais dans une proportion moindre. Pourtant, Pan et Dionysos, qui ont leurs zones d'ombres (viols de nymphes, etc.) et les même cornes que le diable, ne seront pas absents (par le biais du rire notamment) du banquet novarinien, banquet qui pourra parfois nous rappeler l'art pictural d'un Goya qui, comme on le sait, a pu représenter des mangeries ouraniques. Beaucoup plus bon enfant, on connaît un dessin de Doré illustrant Rabelais et qui rend compte d'une situation cauchemardesque, du point de vue de celui qui n'est pas du bon côté de la fourchette. Perrault, enfin, dans *Le Petit Poucet* (dont nous reparlerons plus tard) nous proposera, lui, une mangerie d'ogre telle que suggérée par un autre dessin de Gustave Doré où l'on voit des enfants essayant de se cacher pour éviter de se faire dévorer. Autant d'œuvres à rapprocher du rapport novarinien à la nourriture – mais il nous faudra peut-être plus tard nuancer notre propos en nous penchant sur la dimension plus évidemment comique des mangeries novariniennes. Pour l'instant, recensons d'autres figures éminemment ogresques ; on en trouve notamment dans *Le Discours aux animaux* : « J'ai croisé hier le petit Hugues […] je lui ai mangé la main […]. Je l'ai tué et digéré pour me renourrir de son être » (p. 302) ».

Même si l'on y parle du même sujet, l'horreur sadienne à l'œuvre dans un roman contemporain comme le *Dragon rouge* de Thomas Harris (où l'ogre est un *serial-killer* particulièrement pervers) sera ici désamorcée par la manière toujours humoristique d'évoquer cannibalisme et « ogrerie » ; de plus, c'est souvent pataphysiquement que s'effectuent les mangeries : « en pensée […], j'ai mangé trois enfants : Alban, Mélan, Jean Blanc, Robert-le-Blanc : on voit encore ici au sol leurs six nombrils répartis sans assiettes ». Cela posé, il semblerait que la figure ogresque novarinienne soit un champion toutes catégories : « j'ai mangé mille cadets » mais on se lasse de tout : « j'éprouve plus aucune faim pour les milliards qui restent » (D.A., p. 108). Mots déjà proches, « marmaille » et « mangeaille », ici, se mélangent vraiment : on peut en rire (et il s'agit d'en rire) et pourtant l'horreur n'est pas loin. De même, dans *La Chair de l'homme* (p. 164), on tombera sur ce récit terrible :

***Les enfants sont amenés vivants de vivaces : Lucienne, trois ans […] ; Louis-la-morve-au-nez, la huitaine. Les enfants sont malmenés longtemps : punis avec des piquets, puis endormis de force dans leur sommeil privé d'assiettes […]. Il les bat un à un et les mange.***

A la page 411 (*in* C.H.), on se place sur un plan plus symbolique : en effet, ce sont les « noms des gens et des enfants et des contre-gens et des femmes d'ici-bas » qui « ont été aujourd'hui réunis dans ma bouche », cette bouche étant peut-être la scène d'un théâtre intérieur qu'il s'agit de transposer dans la réalité. Dans *Vous qui habitez le temps* (p. 21), on pensera plus au loup de Perrault et à ses grandes dents qu'à un ogre proprement dit : « venez plus près dans mes deux yeux et penchez-vous dedans ma bouche » (mais la patte reste novarinienne). Dans la chanson du Reclus d'Oléron (V.Q., pp. 38-39), où un père donne à son fils un mort pour s'amuser, on réalisera que, comme chez Rabelais, l'horreur peut être très précoce.

Dans *L'Opérette imaginaire* (p. 60 puis 62), l'horreur de la mangerie s'applique aux siens (Ce que j'aime le mieux / C'est manger ma sœur / C'est manger son cœur ») : c'est un peu Ugolin revisité (car cela reste dans la famille), Novarina cocassifiant encore les



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

cercles dantesques de l'*Enfer* ; dans « j'eus deux enfants avec ma mère que je dévorai immédiatement » (D.A., p. 267), l'horreur est double : inceste + cannibalisme. Dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 78), on aura : « Il faut [manger] son frère pour être » et dans *La Scène* (p. 114), on pourra « [manger] sa mère » mais à condition de « l'avoir mâchée huit fois » (sinon, l'arrière-petit-fils du mangeur étourdi sera maudit). Dans *L'Acte inconnu*, l'horreur ogresque est encore là, à la page 155 : « Je tuai une enfant de huit ans ».

### → *Boucogre*

Boucot (*in* A.V.) peut aussi être vu comme une figure ogresque : c'est un ogre social lié au monde de l'entreprise. Ses ouvriers sont les enfants qu'il dévore (même si, le plus souvent, cela se fait à petit feu) : certes ces derniers se révoltent mais Boucot, *in fine*, les boulotte : ils ne font pas le poids face à ce rhéteur roublard qui les domine par sa maîtrise du mot et de la rhétorique. Symboliquement, viande et argent se confondent pour lui : du point de vue de ce monstre insatiable, c'est une seule et même nourriture, et qui fait son régal.

La métaphore de l'ogre est d'ailleurs utilisée beaucoup plus clairement à la page 14 : « Je suis ton patron, je te croque ». A la page 60, une victime prend la parole : « Si les soucis ne me dévorent pas, Monsieur Bouc, c'est que vous m'avez bouffée directement ». Dans un article, Christian Prigent parle même d'un « patronat vorace »[148]. Enfin, au conseil que lui donne Boucot de faire des enfants (conseil formulé de façon monstrueuse : « prenez un carré, installez-y une femme, fendez-lui le ventre et faites-vous des petits »), E. oppose : « Qui va se saigner à les nourrir ? Nous. Qui va les bouffer ? Vous. » (A.V., p. 64). Mais renvoyons ici (cf. « Invention verbale et musicalité » et « Grandiose et saugrenu ») aux parties concernant plus spécifiquement *L'Atelier volant* : on y verra plus précisément en quoi consiste la monstruosité ogresque du terrifiant Boucot.

### → *Figures du Surogre*

Autre manière de nommer le « grand gobant » qui « t'apporta lui-même entre ses dents » (M.A., nouvelle éd., p. 13) et autres « Mangeurs Ouraniques » (autant de dénominations nous rappelant vaguement *La Théogonie* d'Hésiode), le « Surogre » novarinien se présente comme aussi omniprésent que Dieu et aussi multicéphaliquement monstrueux qu'une créature du panthéon tibétain (on passe aux « douaniers » du *Bardo*) : c'est le monde qui se mange lui-même (l'ogre est un loup-garou pour l'ogre) : « Nous mangeons la création en ventre parlant » (C.H., p. 107). La scène où cela se joue est novarinienne (table et parole). Il s'agit de « manger le monde et son ombre » (C.H., p. 159) : rien ne doit rester, « tout doit disparaître ». Manger tout est une affaire de patience : « Nous mangeons la vie à la longue » (C.H., p. 69). Constat semblable (ou à peu près) dans *Le Discours aux animaux* (p. 281) : « Rien de ce qui mange ici l'espace n'est un seul instant en repos » : à force, on (?) finira bien par tout finir, du monde, du réel, de l'extérieur, de l'espace et du temps.

De même, dans *Je suis* (p. 92), ce qui est à manger, c'est le monde ; à la page 113, au lieu de « demander l'addition » à un serveur imaginaire (Dieu ?), on demande « un autre monde à manger » ("quel appétit !" pourrait-on commenter) et à la page 174, on aura encore faim : « Nous ne voyons rien, nous avalons tout » (p. 174). Dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 79), il s'agira pour des animaux de « reprendre du monde ambiant ». Dans *L'Origine rouge*, on affirme » Le monde est celui que je mange en lui disant : Olam » (p. 73) et l'on s'encouragera de façon surréaliste : « Mangeons la vie à quatre soupapes » (p.

[148] Christian Prigent, « La langue contre les idoles », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 11.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

29), comme pour dire » dévorons la vie à pleines dents », « mettons-y du cœur », etc. Cette mangerie est sans fin : « Mon assiette n'a pas d'fond : ingurgitons » (O.I., p. 61).

La correspondance choquera mais, sans remonter aux dieux grecs des origines (Saturne et consort), il existe des équivalents beaucoup plus actuels à la figure terrible du « grand gobant » (*in* B.C.D.) et du dévoreur d'univers, que ce soit dans la galaxie super-héroïque (Galactus) ou le propos écologiste d'un Serge Brussolo (Mange-monde) : encore une fois, Novarina, abordant ce thème, prouve sa modernité ; il est même l'inventeur de nouvelles figures : monde qui s'auto-mange, figure de celui qui mange le monde dans son esprit, lumière qui nuit, temps qui tue avec amour, etc.

L'autre définition pour l'expression « grand gobant » se trouve peut-être à la page 171 de *L'Acte inconnu* (cf. « Dieu vit le pain, qu'il était bon, et le lendemain il changea tout en larmes ») et à la page 102 du *Drame de la vie* : « Dieu entre et danse avec Madame Dieu une danse de glouton » : cette « danse de glouton », sorte de quadrille grotesque avec « Madame », expliquerait donc peut-être, tout naturellement, la mort des hommes gobés en rythme par un « grand gobant » dansant sa danserie-mangerie – cela dit, nous sommes possiblement en présence d'un dieu en bois, d'un nouveau masque et d'une imposture : « Ce n'est pas un dieu mais un faux déguisé qui vous trotte une cadence ».

Autre possibilité : le grand gobant existe mais il a les yeux plus grands que ventre (ce qui nous laisse une chance de continuer à vivre-manger et/ou à manger-vivre encore un peu) et l'idée d'un échec de ce genre se retrouve peut-être à la page 143 de *Je suis* : « A la fin du repas du monde toutes les choses restent en place » – mais qui a (/aurait) échoué ? Dieu ? L'homme ? Le Temps ? Ici, c'est la matière : son échec est même dit « à son comble » : peut-être aurait-elle voulu ne plus « siffler », ne plus se manifester en tant que matière et/ou changer d'état. Bref, nous sommes en pleine sur-pataphysique même si, personnalisant peu ou prou des concepts et/ou des éléments (mais avec moins de folie furieuse), certains philosophes (Platon, Foucault, Bachelard) se prêtèrent à l'exercice.

### → *Chronogre*

Chronogre peut-il dévorer le Surogre ? Le temps a-t-il une action sur Dieu ? Au fond, ces deux entités se confondent peut-être. Quoi qu'il en soit, Novarina nous parle des deux faces du temps : celui qu'on » mange » (en « dévorant des secondes » par exemple) et celui qui nous tue avec amour, le « grand gobant » n'étant pas forcément un Sablier Fou sabrant la vie (voir partie sur les Minutes jarryques). En effet, ce qu'il y a parfois « sous la dent », c'est « le temps » (C.H., p. 43), « manger du souvenir » (C.H., p. 69) se présentant comme une des seules façon d'avancer – « [mordre] dans le présent » pouvant aider aussi à la progression (O.R., p. 192).

Pourtant, il semble que ce ne soit pas vraiment dans ce sens-là que les choses fonctionnent : « Nous voudrions manger sans que le temps nous mange » (C.H., p. 136). Autre frein : « l'activité humaine » qui « enlève l'appétence » (CH., p. 136) en faisant perdre « l'appétit d'action » et le désir d'en croquer. *In fine*, on le constatera, « [le] temps nous réduit à être en pluie » (V.Q., p. 30), métaphore liquide moins terrible (mais qui revient à exprimer exactement la même chose) que la réalité plus concrète d'une poussière éventuellement sacrée et s'éparpillant partout, le u novarinien renvoyant peut-être à l'urne qui pourrait la contenir, ceci à l'image d'une œuvre-tombeau qui accueillerait tous les noms des morts. Cette dernière hypothèse pourrait d'ailleurs expliquer le choix d'un titre comportant le mot « Lutte », qui contient ut : c'est peut-être en effet "L'Ut des morts" qu'il faut lire, la première-dernière trace, l'urne funéraire, le Graal ultime, le Livre des Morts Novariniens et le chant



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

du cygne de la Seule à Cédille. Sur la mort, il sera dit dans *L'Acte inconnu* : « Nous sommes dévorés par elle mais nous ne sommes pas ses sujets » (p. 161).

D'une certaine manière, l'approche novarinienne de la question du temps nous fait réaliser la profondeur de la phrase que Queneau met dans la bouche de son espiègle héroïne à la fin de *Zazie dans le métro* : cette dernière consciente « xa va pas durer toujours » (état d'enfance, insouciance) et de s'être fait gentiment « tuer avec amour » déclare en effet, philosophe : « J'ai vieilli » ; la seule réponse au phénomène étant finalement de sourire comme Queneau/Zazie ou Valère Novarina (même si ce dernier propose aussi parfois une forme plus tragi-cocasse de rébellion enfantine : « Mort à la mort ! », etc.

De façon encore moins sûre, disons qu'une phrase comme « je laisse la vie me ronger en sourdine » (A.I., p. 118) est à rapprocher de l'idée que c'est sans bruit et en sardine (la suppression-adjonction n'étant jamais loin avec Novarina, une sourdine peut très bien se transformer en sardine), en tant que sardine donc, comme une sardine que « je laisse la vie me ronger », la mort procédant en sourdine, sans bruit, à l'insu des sardines que nous sommes : ce « je » (qui est un nous et/ou un on) ne peut faire autrement, mangé par le temps qui passe et emporté par le courant comme le sont les sardines.

Sont faits par ailleurs ce que l'on pourrait appeler des « constats cocasses » : c'est ainsi que, dans *La Chair de l'homme*, est énoncée l'idée (avec une amusante apocope finale concernant le verbe « ingurgiter ») que nous n'aurions rien été si nous n'avions rien ingurgi » – en cela, l'auteur se distingue un peu d'Artaud qui faisait le constat que « pour vivre, il faut chier » (au début de son *Artaud Rimbur*, Verheggen se rappellera qu'il disait : « Je crois que pour vivre / je ne dis même pas pour être / Je dis que pour vivre, il faut d'abord juter) ».

Sera fait un autre constat, à savoir que « nous ne sommes pas ce qui est dans le plat », comme si la chose n'allait pas de soi. "Mais c'est qu'elle ne va pas de soi", semble nous signifier l'auteur. De même et pour retravailler novariniennement une expression connue, "ne pas être dans son assiette" semble impliquer que des assiettes pourraient nous accueillir, des assiettes, une scène, une croix, un cercueil, une cage de verre ou la bouche d'un ogre.

### 2.2.5. Une mangerie tout azimut

Si Alain Borer parle, à propos de cette œuvre, de « s'inviter à un extraordinaire repas de langue »[149], on peut aussi, semble-t-il parler de « mangeries monstrueuses » chez Novarina. Monstrueuses parce qu'impossibles : « Mangeons les os et les autos » (O.R., p. 29), « Nous mangeons même la mort » (O.R., p. 45).

L'enjeu de cette mangerie tout azimut est de taille : il s'agit de « [prouver] au monde en le mangeant que [nous sommes] du réel au même titre que lui (O.R., p. 19), proposition relativement réversible car il s'agit aussi d'aider le réel et l'extérieur (bref : le monde autour de soi) à exister grâce au travail du « salibrat des dents » comme on procède pour aider un arbre en coupant d'éventuelles branches mortes. Manger est comme la preuve du monde, la preuve qu'on n'est pas seul (ainsi que le disait Guillaume Apollinaire) ; s'instaure donc ici, à partir de cette conscience, une sorte de fraternité avec le monde : « jamais nous ne nous fournirons autrement la preuve du monde qu'en le mangeant » (C.H., p. 138), tout cela (c'est comme une machine) fonctionnant en même temps : le monde est là, on le mange et c'est une manière d'affirmer et de prouver son existence, et l'existence de "soi le monde" ("soi le monde" étant un pendant possible à « autrui le corps ») : « Reproduction du monde a eu lieu par les orifices et mangeage du monde a eu lieu par nos actions » (C.H., p. 115).

149 Alain Borer, « Novarina L'Hilarotragédien », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 73.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Ces visions novariniennes de la nourriture (qui peuvent donc parfois évoquer Goya), ont un côté angoissant et inquiétant (voire horrible et insupportable) : c'est que s'il existait dans la langue française une poire d'angoisse et une soupe à la grimace, une « soupe de détresse » (O.I., p. 52) est le plat qu'il nous sert – tandis que Marlowe proposa, lui, dans *Edouard II* un menu fait de sangots. Quoi qu'il en soit, l'humour est là : « Vive la frite ! » (O.R., p. 94).

Les choses aussi s'inscrivent dans cette mangerie ; c'est le cas des voitures notamment et on parlera alors « d'autophagie », ce qui peut également s'appliquer au dessin de Dali reproduit ci-après. Pourtant, les « oitures » (cf. oie + voiture) ne sont pas les seules choses ingérées ; ainsi, dans *La Chair de l'homme*, L'Enfant avalant déclare :

***J'ai mangé aujourd'hui une peugeot-citroën, une gourdine 24, un frigo, un didelio, un apsi 237, une couverture réchauffante à trois trous, un tronc fuchsia […] j'ai bu, rebu un cafallo, trois l'ambresques, du derduloque, de la verveine, un kilo d'aspics : je suis content, j'ai mangé ce matin la machine à laver ; je suis très-très content, je suis très content de mes dents.***

Toujours dans *La Chair de l'homme* mais à la page 163, on se nourrira en quelque sorte de chiffres à la façon d'un véritable « mangeur de factures ». Dans *Je suis*, on demandera « Donnez-moi à manger ce plancher ! » (J.S., p. 139) et dans *L'Opérette imaginaire* (p. 27), il s'agira de « reprendre avec ses doigts » la « portion vivante du monde », etc.

Dans *L'Acte inconnu*, la « Machine à manger de tout » semble s'emballer ; ici, quand on mange, c'est « avec [sa] tête de trente-deux dents » (A.I., p. 170) : toute la mâchoire est engagée dans la mangerie ; pas question de chipoter : on « mange le pain trois fois triple ! » (p. 171), on a « faim et refaim » (p. 170), on [mange] le monde jusqu'au bout » (p. 169) : bout du monde ou de sa vie ? Ce n'est pas dit... A la page 170, on décrète « le monde est ma pâture » et à la page 33, les Grands Officiels du Trou Huit (sont-ce des frérogres ?) se présentent ainsi : « nous buvons le monde en hanap de plastique, nous mangeons les bords de l'univers avec nos dents arrière et nous plantons devant les dents de d'vant. ». Quant à la Femme Spirale (A.I., p. 175), elle conseille : « Mangeons la vie et renouvelons le déroulement de son drame par des chansons votives ». On mange même du « silence » (p. 174) voire des « [raisonnements] » (p. 170) et certains (p. 90) sont nourris « uniquement de slogans » (mais ce n'est pas le plus roboratif des plats).

Le thème de la chose non-mangeable qu'on mange tout de même fut bien sûr abordé par Chaplin dégustant comiquement des semelles et des lacets (Harpo procédait de même[150]) mais encore par Queneau dans une sorte de chanson absurde avec, cette fois-ci, l'ingestion d'une pendule par « lami Bidard » :

***Il avait lair si estomaqué / Que jlui ai dmandé dsesspliquer / Eh bien voilà me dit-il / J'viens davaler ma pendule / Alors jvais chez lchirurgien / Car j'ai une peupeur de chien / Que ça mtombe dans les vestibules […] / Un mois après jrevois mon copain / Il avait l'air tout skia dplus rupin […] / J'ai su lestomac un petit cadran / Je vends lheure à tous les passants […] / A la fin ltype issuicida […] / J'préfère être pendu qupendule […] / Mais lorsqui fut dans ltrou ah skon rigola / Quand au fond dla bière le septième coup dmidi tinta.***[151]

[150] Dans *Les Marx Brothers ont la parole* (Points-Seuil, 1995, p. 65), Robert Benayoun écrit à propos d'Harpo : « Sa préférence pour l'immangeable, l'indigestible, l'inassimilable procède d'un besoin d'investir l'univers en l'avalant comme font les enfants ».

[151] ***Raymond Queneau, L'Instant fatal, « La pendule », Poésie-Gallimard, Paris-Mesnil-Ivry, 1966, pp. 102-103.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Il n'est pas innocent que l'objet ingéré soit une pendule, la mangerie ayant éventuellement à voir, comme chez Novarina, avec le temps qui passe.

### 2.2.6. Manger/changer et faim/fin

Le fait même d'être à table est évoqué mais il y aura retravail : on remplacera « A table !» par « A chaise » (C.H., p. 77), on parlera de « repas reproductif » (C.H., p. 116), de « repas de respiration » (C.H., p. 479) ou de « repas funèbre » (C.H., p. 136) et le verbe manger sera, lui, rapproché de bien d'autres vocables : « changer » tout d'abord (nous y reviendrons) mais aussi « danger » (C.H., p. 110), « venger » (C.H., p. 69), « manquer » (D.A., p. 276) et « mélanger » (C.H., p. 107). Quant à « mâcher », s'il se voit rapproché de « marcher » à la page 340 de *La Chair de l'homme*, c'est peut-être qu'il faut avoir mâché pour pouvoir marcher (Mâchons ! Mâchons !) comme il faut manger (Mangeons ! Mangeons !) pour espérer changer.

Ici, même un titre comme *La Chair de l'homme* (cf. chaire et bonne chère) est phonétiquement ambigu voire antrigu (si l'on veut) et à travers l'expression « Passant, regarde ce qui se passe dans ton assiette » (C.H, p. 236), l'auteur utilise l'équivalent trivial d'un précepte bouddhiste ou stoïcien ("Balaye devant ta porte !" et "Occupe-toi de tes oignons !" n'ayant pas été retenus). Autre expression procédant sans doute, elle, d'un sourd retravail : avoir la bouche « comme une erreur au milieu de la figure » (J.S., p. 173).

On jouera aussi sur l'homophonie faim / fin, dans « votre faim est sans fin » (C.H., p. 65) et de manière plus cryptée dans « Nous consommons tous les plats et cependant la fin est là » (C.H., p. 143). En plus de la faim et de la fin, le mot « pain » (cf. jour sans fin et jour sans pain) n'est pas loin, goût du pain et goût du temps se confondant parfois, comme à la page 42 de *Je suis*. On évoque aussi (A.I., p. 170) le mot « refaim », qui ressemble un peu à un refrain.

Autres rapprochements : « manger » / « manquer » (dans « Le temps mange du sable ; l'homme manque de sable, et il mange son temps parti avec » *in* D.A., p. 276) et « ventre béant » / « ventre néant » (C.H., p. 148), soit en puissance un ventre géant par suppression-adjonction – un peu comme pour « Reprends une dose de présent » (O.I., p. 24) qui procède sans doute de "Reprends de la purée" et autres "Reprends un morceau de rôti".

Mort et malheur côtoient souvent la mangerie : le « repas de terre » par exemple, par opposition à « crâne d'action » (J.R., p. 96), s'il évoque une mise en terre, évoque aussi les pissenlits, de ceux qu'on mange par la racine ; de même, omnivore, on « [fera] sépulture de tout » dans *L'Origine rouge* (p. 45) – cependant qu'un proverbe terrible nous rappellera cette injustice : « Ici sur terre : les uns mangent, les autres se désespèrent » (C.H., p. 148).

Il y a aussi un « désespoir des choses qui se laissent manger » (C.H., p. 195), ce désespoir (qui est dit « à son comble » dans *La Chair de L'homme*) s'appliquant sans doute aussi aux « mangés conscients de l'être » ("l'homme est l'animal qui sait qu'il est mangé" se présentant comme un ajout possible à la liste des définitions évoquée ci-avant). Cela posé, le désespoir en question s'exprime presque toujours de façon cocasse et l'on n'est jamais très loin, comme ici avec le « laisser-manger », des montres molles de Dali ou de la confiture telle que chantée par les frères Jacques (« ça coule partout / ça dégouline / pourquoi y a-t-il des trous dans le pain ? »). Dans une chanson de *L'Opérette imaginaire* (p.22), on fera rimer « gigoté » et « grignoté » (gigue, gigot et l'argotique "J'y go"figurant peut-être dans le sous-texte).

*A contrario*, manger pourra être présenté fièrement (on criera presque "Fat and proud !") et de façon beaucoup plus positive (il y aura même une « Chanson des gros ») comme



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

l'affirmation d'un désir de continuer à vivre et le moyen privilégié de passer d'un état à un autre ; ici, on mange pour changer le monde, avoir une action sur lui : « Nous mangeons si violemment que, par mélange de tout, c'est un autre monde demain qui va sortir de nous » (C.H., p. 107). Autre transformation, celle-là plus imperceptible, il semblerait qu'à partir de la page 116 (*in* C.H.), les mangeurs se changent en dormeurs et en « dormants », le sommeil étant peut-être comme un début de la fin en même temps qu'une fin annoncée de la faim, une délivrance, une libération – cela dit, passer de l'état de mangeur à celui de dormeur n'est pas forcément un frein à la mangerie si l'on tient compte (et dans l'optique novarinienne : il faut le faire) du proverbe "Qui dort dîne".

### 2.2.7. La nourriture et la mort

Dans *La Chair de l'homme*, mort et nourriture sont associés/mélangées à la page 136 : « Nous sommes ici à la fois une tombe et comme une eau de naissance : de la pourriture et de la nourriture ». Comme souvent chez Novarina, tout est vrai : une chose et son contraire : dans *La Chair de l'homme*, on dira « C'est par la bouche qu'on commet le crime » à la page 362 et « Nous ne pourrons communiquer la vie que par la bouche » à la page 64, dualité taoïste se retrouvant un peu dans une association bizarre comme « mordeur jaculier » (C.H., p. 115) et dans une maxime de vie comme « Vivre et saigner » (C.H., p. 157).

Une certaine morbidité comique sera toujours plus ou moins de mise ; ainsi, à la question « Qu'as-tu donné à manger à ton cadavre de corps ? », on répondra « Du cadacre » (C.H., p. 461) mais si « [les] cadavres se nourrissent de cadacre », ils boivent aussi du « bouillon de onze » (C.H., p. 111). En ce qui concerne les morts en puissance, il s'agit de « manger vivants du vivant pour devenir des cadavres » (O.I., p. 16), ce qui a quelque chose de déprimant.

S'il y a (voir plus haut) un « mystère de manger », il y a encore un drame du mangeage, une ironie à manger : « Manger est nous transformer en un mort et cependant manger c'est vivre » (R., p. 112). C'est un renversement de la proposition moliéresque (cf. dialogue Maître Jacques/Harpagon) ; ici, il faut manger pour mourir – cela nous rappelle aussi une situation paradoxale du *Voyage au bout de la nuit* : Bardamu mange des boîtes de conserve tout en sachant qu'il les vomira mais pour les vomir, il faut d'abord les consommer. De même, l'homme sachant qu'il va mourir continue à manger pour continuer à vivre ; manger est comme un entraînement à la mort, une façon d'être prêt, en étant là le jour J. –"manger, c'est mourir un peu" en quelque sorte (au fond le « rien qui tombe tout le temps » est peut-être un aliment).

Dans *L'Opérette imaginaire* (p. 67), il semble que l'on croise de terrifiants zombies cannibales qui sont des « antipersonnes voraces à têtes cadavériques » – on est loin des « macchabées ronds et prospères » chantés par Brassens. Evoquons enfin et plus précisément le phénomène qui succède à la mangerie (lui-aussi, ce phénomène, a à voir avec la mort) ; ce sera, semble-t-il, une autre grande aventure, passionnante elle-aussi : « J'ai passé ma vie en profonde digestion » (C.H. p. 157).

Il semblerait qu'ici, Novarina soit très complémentaire avec Artaud, le créneau de ce dernier étant plutôt ce qu'il nommait fécalité, forme de mort à laquelle il s'agissait pour lui de se confronter dans une perspective alchimique et métaphysique voire alchimétaphysique. L'auteur de *Falstafe* reste cependant très proche de Rabelais, tel que décrit par Hugo (comme Bon nous le rappelle) dans son *William Shakespeare* : « J'ai cru que c'était une ripaille, c'est une agonie ; on peut se tromper de hoquet. Rions tout de même. La mort



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

est à table. ». Quant aux « personnes voraces » évoquées précédemment, c'est plutôt au jarryque « Combat des Voraces contre les coriaces » qu'il nous fait songer.[152]

### 2.2.8. Mâche ou crève

Pour résumer, on mange un peu de tout dans le "restaurant Novarina", un restaurant étrange et familier où se nourrir est aussi un réflexe parfois conscient d'autodéfense : « Nous ne mangeons que pour sauver la vie à quelqu'un » (O.R., p. 42) : supposons que c'est soi.

On nous le rappelle : « Ce que nous mangeons deviendra notre corps » (C.H., p. 109), idée très retravaillée dans *L'Acte inconnu* (« L'absorption de la matière me nourrit d'un trait. Et de cette manducation, je tire être […] Pour être, je dois tirer mon être d'une substance. A la nourriture, je dois tout»), où l'on se montre même très reconnaissant . « Salut à toi, nourriture ! Bénie sois-tu, nourriture ! (p. 129), remerciement évoquant une prière chrétienne (même si « Donnez-nous aujourd'hui notre pain de ce jour » devient « Passez-moi le poisson » à la page suivante) : par là, on remercie le monde et la nature-pâture : tout ce qui est contribue à nous faire être – et parfois autre : on mange en effet pour être mais également pour autre, autrer, être autre : « Toute viande nous fait autres ». Ici donc, la fréquentation d'autrui a du bon (novariniennement, ce n'est pas toujours le cas) : « Toute viande me fait autre, j'aime vous respirer » (A.I., p. 171).

« Persister en vianderie » passe par le « mangeage » et la « Victoire de la vie » vient de ce que l'on comble (mais toujours provisoirement) le « trou Miam » (*in* C.H.). Il s'agit en effet de se régénérer tout en appréciant « la vie vivante des choses nous [pénétrant] l'agréable intestin » (*in* C.H.) et de s'encourager en se disant par exemple « mordons dans l'présent » (O.R., p. 192) cependant qu'on mange le monde, et pas seulement dans son esprit : on l'use en le dévorant des yeux. Hélas (est-ce si sûr ?), il semble que le repas en question ne dure jamais bien longtemps : « Au banquet de la vie, trop rapide convive / J'apparus un jour et je meurs » (S., p. 68). Cela peut déboucher sur des questions eschatologiques : si la panse pilote, où nous conduit-elle ? Peut-être s'agit-il de se laisser guider et de s'en remettre aux « mâchoires sachantes » (C.H., p. 134). Bref, il semblerait que nous soyons en présence d'une pansée voire d'une véritable et roborative philosophie (gastrosophie voire) liée au ventre et à la bouche.

Dans un article, Guillaume Asselin aborde la question soulevée dans cette sous-partie : « Que le corps devienne ce qu'il ingère, c'est ce que Novarina ne cesse de répéter, lui pour qui le mystère de parler est inséparable du mystère de manger : "[…] idem sont la parole et le pain" (C.H., p. 109). »[153] Etre, c'est être mangé, et se souvenir de tout ce que nous avons dévoré (C.H., p. 40). Celui qui mange est ainsi incorporé dans cela même qu'il mange […] », le phénomène "hostique" de la manducation de la parole au moment de la communion illustrant possiblement ce propos.

Enfin, la nourriture comme moyen de devenir autre n'est pas seulement un thème novarinien : il est peut-être même encore plus important chez Lewis Carroll qui fait subir à Alice de multiples transformations ayant à voir avec ce qu'elle mange et ce qu'elle boit, le résultat étant visible et parfois même tout à fait spectaculaire. Dans ces scènes, Carroll (qui était pourtant un "clergyman") nous paraît cependant moins mystique (disons qu'il nous

[152] Nous faisons allusion à l'Acte V d'*Ubu roi*, le combat en question (signalons-le au passage) se terminant (un peu à l'image de ce qui se passe dans *Le Drame de la vie*) par une victoire écrasante des voraces qui « ont complètement mangé et dévoré les coriaces » (sic).

[153] Guillaume Asselin, « Le sourcier de chair :du rapport de l'écriture au chamanisme », *La bouche théâtrale*, op. cit, p. 72.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

paraît penser moins à l'hostie) mais après tout, nous n'en sommes pas sûr, le sous-texte "alicien" étant aussi riche, complexe et touffu que la "sabyrinthique" forêt novarinienne.

## 2.3. Qui est dans le plat ?

### 2.3.1. L'ambiguïté du mot « entrée »

Les listes qui font le début de certaines pièces (raccourcies et rendues plus classiques dans les récentes) sont peut-être des menus, acteur et personnage s'apprêtant à se faire tuer-manger et/ou manger-tuer par le temps avec amour, sur scène et devant nous.

L'ambiguïté du mot entrée (cf. entrée en scène / entrée(s) d'un menu) se retrouve d'ailleurs à la page 14 du *Drame de la vie* : à la question, posée par l'Enfant de Viande, « Et qu'est-ce qu'ils ont eu comme entrée ? » Bombière (possible mot-compromis entre rombière et bombance) répondra « Comme entrée, ils ont eu de l'arrière-train », ce qui renvoie un peu aux spécialités cannibales concoctées par Roland Topor. Précisons en passant que ce type d'ambiguïté existe déjà à l'état brut dans la langue française, dans certains noms communs (avocat, religieuse, frisée, romaine, tartare, andouille), certains noms propres (Charlotte, Madeleine, Clémentine, Cerise, Cannelle, Olive voire Jésus et Salade de fruits), certains noms de saints (Saint Honoré, Saint Emilion), certains « petits noms » (mon lapin, mon chou, mon chou à la crème, ma poule), certains mots d'argot (poulet, vache, rosbif, poire, pomme, bœuf-carotte, aubergine) ou certaines expressions imagées (en croquer, être à croquer, croquer le marmot, cuisiner quelqu'un, mangeuse d'homme, déguster, bouffer du curé).

L'autre troublante ambiguïté, c'est celle qui existe entre les mots scène et cène ; chez Novarina, la cène à lieu sur scène et les pains sont des acteurs. Tout aussi obsédé par la nourriture, Salvador Dali a su représenter ce type d'ambiguïté en assimilant la scène à une bouche, ceci dans un tableau intitulé *Grand opéra* où l'on voit trois chanteurs et une sorte de chœur antique composé de trois Parques se mouvoir sur un théâtre en forme de mâchoire (en haut, il y a un nez et en bas : un menton).

### 2.3.2. Un cannibalisme rendu comique

Il nous faut évoquer à nouveau une autre option ; c'est que, chez Novarina, l'anthropophagie n'est jamais très loin : « Miam dans l'homme sandwich ! » (O.R., p. 95). Au fond, pas vraiment d'ogre dans l'univers décrit : tout le monde est un peu ogre (ou disons que l'homme est un ogre pour l'homme). Dans cet univers étrange, on ne ronge pas son frein mais on « ronge son enfant » (D.V., p. 184), un peu comme on croque le marmot. De fait, dans *La Chair de l'homme*, on y(/en ?) croque ; mais ce qu'il faut comprendre (enlevant les majuscules du titre), c'est qu'on y croque littéralement dans(/à même) la chair de l'homme. Malgré les images horribles que cela peut impliquer, le propos reste drôle, et le ton est parfois même tout à fait enjoué.

Dans la réalité, la joie de manger est aussi parfois liée au désir et à l'attente, à l'idée et à la perspective des plats (dont l'énoncé fait saliver, donne l'eau à la bouche) et pas seulement à la satisfaction proprement dite de « Messer Gaster » – comme dirait Rabelais. Or, chez Novarina, il semble qu'il y ait en fait confusion (voire identification ou assimilation), entre plats et noms des plats.

Parodiant un air enjoué connu (cf. sur le pont d'Avignon), on pourrait presque dire que, dans *La Chair de l'homme*, « on y mange ! on y mange ! ». C'est qu'il y a, comme chez Rabelais un entrain à manger et à remanger encore : « Ohé les tous, soyez beaucoup ! Vite et souvent, remangez tout ! » (C.H., p. 91) ; l'exhortation ressemble d'ailleurs un peu



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

à l'injonction biblique du « Croissez et multipliez ! ». Pourtant, il peut aussi y avoir dans l'assiette une « chanson affreuse ». Cette chanson affreuse, c'est sans doute ce destin d'homme et de futur mangé qu'il s'agit d'assumer – car parfois, c'est soi qu'il y a dans le plat...

C'est peut-être le cas à la page 24 du *Discours aux animaux* : « trois cent convives subrepticement s'installèrent autour de moi affamés et joyeux ». Plus loin, les mangeurs se multiplient encore mais on comprend que le plat du jour n'est pas forcément le narrateur-auteur (qui fait même partie du « repas de banquet ») : « Nous levions loin de nos sièges nos huit mille couteaux sidéraux ». C'est sans doute le monde qu'on s'apprête à manger – pourtant l'ambiguïté reste présente : comme il nous l'est assuré dans *Le Drame de la vie*, « [nos] bouches sont faites non pour parler mais pour manger les gens ». On pourra par exemple « [manger] du papet grenoblois » (C.H., p. 134), prendre « [sa] sœur comme unique nourriture à son trou défendant » (C.H., p. 157), prendre le risque (si l'on a « mal travaillé ») d'être mangé par les « vrais ouvriers » (C.H., p. 59), boire trop « de têtes humaines » (D.A., p. 160) ou être «avalé soudain par une femme morte » (C.H., p. 252), cas double d'horreur (cf. revenant + cannibalisme) . Il y a encore des phrases ambiguës comme « je mangerai la langue des hommes » (O.I., p. 63). Quant au mot de viande, il s'applique aussi aux humains ; dans l'expression incongrue « Maire de Viande » (D.V., p. 254) par exemple, il y a l'idée d'une ville qui s'appellerait Viande mais aussi celle que le maire est en viande, fait de viande voire tout à fait comestible.

En somme et en proposant à notre tour un oxymore, on pourrait donc reparler chez cet auteur d'un cannibalisme comique qui serait à l'œuvre dans ses pièces. Fort de son légendaire humour noir, le talentueux Roland Topor a également joué de/avec cette rhétorique dans le recueil (un recueil de recettes en fait) intitulé *la Cuisine Cannibale*, imaginant des titres aussi accrocheurs que désopilants :

***Le faux prêtre faisait manger de la chair humaine à ses fidèles. Un biberon a permis d'identifier le mangeur de nourrisson. La police recherchait un criminel : elle retrouve un gigot.***

Idem pour Swift qui, dans sa Modeste proposition pour empêcher les enfants des pauvres d'être à la charge de leurs parents ou de leur pays et pour les rendre utile au pays, préconise une mangerie que Marion Bataille illustra pour les éditions Mille et une nuits : on y voit, cuisant dans une cheminée, un enfant embrôché servir d'appétissant rôti.

En somme et encore une fois, on voit que Novarina s'inscrit dans une sorte de tradition (Hésiode, Rabelais, Perrault, Swift) reconduite par Topor, Gombrowicz ou Dubillard même s'il faudrait ici ajouter des références encore plus modernes, certains de ces thèmes étant peut-être un peu dans l'air du temps (preuve nouvelle que Novarina n'est pas un ovni), avec le populaire Thomas Harris (son inquiétant Hannibal incarnant une figure assez inédite : celle du cannibale érudit, féru de Dante, etc.) mais aussi Hubert Haddad jouant sur une ambiguïté biblico-novarinienne (le pain à manger est-il sur la table ou assis à côté des apôtres ?) pour le titre d'un de ses romans, La Cène – aussi bien, on pourrait évoquer le septième art en mentionnant ici Peter Greenaway qui dans Le cuisinier, le voleur, sa femme et l'amant fait se mêler shakespeariennement le sexe, la nourriture et la mort (nous faisons notamment allusion à la scène finale où le mari tyrannique est sommé de manger l'amant de sa femme, cette dernière étant aidée par un cuisinier sympathique joué par Richard Bohringer).

Quant à l'approche novarinienne, essentiellement comique (mais pas seulement), elle nous paraît donc assez proche de celle de Rabelais (Pantagruel […] lui court sus / et luy



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

vouloit avaler la teste tout net ») ou de Shakespeare inventant ce dialogue : – Voyons, Hamlet, où est Polonius ? / – A souper. / – A souper ? Où ? / – Non pas là où il mange, mais où il est mangé ». On voit donc qu'on peut parler avec humour (noir) de mangeries monstrueuses et tel est aussi, nous semble-t-il, l'avis de Valère Novarina.

En fait, nous développerons plus tard nos idées sur cet aspect rhétorique fondamental qui consiste à associer rire et horreur, grandiose et saugrenu, etc. Le dramaturge, de fait, sait nous rendre sensibles, en même temps, à des catégories, des dimensions a priori différentes voire antagonistes, mais en se contentant d'effectuer un travail de dévoilement, de monstration : cela relève peut-être aussi d'une vision crypto-taoïste de l'univers où il n'y a pas vraiment de clivage ni de différences à établir entre les choses mais plutôt une interpénétration, une complémentarité.

Quoi qu'il en soit, le cannibalisme sera retravaillé dans des pièces plus récentes, mais de façon parfois moins évidente ; ainsi, les « troupes fraîchement héliportées » de L'Origine rouge (p. 37) se feront sans doute dévorer, et ce aussi sûrement qu'un nouvel arrivage de moules. Dans La Scène, ce sera beaucoup plus clair, le mot « homme » étant carrément remplacé par « Miam » –l'homme (voir plus haut) est aussi rapproché d'un pain (jugé bon par Dieu) dans L'Acte inconnu, exemple parmi d'autres.

### 2.3.4. Autophagie et mangeages réciproques

Autophagie n'est pas automangeage (ou en tous cas : pas forcément), le premier mot pouvant s'appliquer à une éventuelle mangerie de voitures automobiles - on a vu que novariniennement, la chose était possible : « j'ai mangé une automobile rose-merde-pâle peugeot-peugeot ; puis j'ai mangé una portière verte, puis par la suite una renault à trois pneus » (C.H., p. 91).

Ici pourtant, l'autophagie, s'applique en priorité à soi ; ces cas d'automangeage se rencontrent dès *La Lutte des morts* : « J'l'entends toujours s'manger soi-même » (p. 448). Dans *Je suis*, on est presque écœuré de « soi-le-plat » : « J'avais mangé toute ma vie en pâture jusqu'à être repu de la mort inerte de moi-même » (J.S., p. 45). Dans *La Chair de l'homme*, on parlera d'une « personne mangeante de soi » (p. 47) et on lira à la page 52 : « Samedi couteau, dimanche jambon : la mangeuse mange sa main publiquement » – autres cas : l'entame en « Mangeons-nous […] » à la page 37 (nous sommes toujours dans *La Chair de l'homme*), « Le mâchemement de notre corps (p. 66), « Vous feriez mieux de vous taire au lieu de vous ronger la tête ainsi pour nous couper l'appétit » (p. 136) et (p. 110) « nous mangeons notre même et unique nourriture » (soi ?).

Dans *Le Discours aux animaux*, on est prévenu : « Aujourd'hui : l'homme mange l'homme » (p. 242) ; il s'agit pour le « je » de « [manger] avec ma nuit ma propre chair avec moi » (p. 148) ; ailleurs (p. 228), il sera dit «L'animal du temps doit d'abord se manger lui aussi » et (p. 217) « Je me suis moi-même mangé pour le repas d'ici ». Bémol à signaler : un échec à se manger, fût-ce en paroles (*in* D.A.) ; on recense en effet, pour parodier l'auteur, des « Jean-qui-échoue-dans l'autophagie ».

Autre modalité : le fait de « manger sa vie » (soit, peut-être, se consumer, brûler la vie par les deux bouts, ne pas s'économiser), ce type de mangerie se retrouvant peut-être dans « J'avais mangé toute ma vie en pâture jusqu'à être repu de la mort inerte de moi-même » (J.S., p. 45) et (D.A., p. 183) dans « mangé toute une partie de ma vie » et « ronger chaque seconde ».

De même, dans *Le Drame de la vie* (p. 223), une phrase comme « Jean mange sa viande » est peut-être ambiguë ; dans *Je suis* (p. 104), une didascalie, « Il se mange »,



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

s'applique au « Mangeur de soi-même » et si ce dernier « ne porte plus sa tête nulle part » (p. 103), c'est sans doute qu'il l'a mangée. En parlant de son propre corps, le soldat Michel Baudinat (rappelons que c'est un saint, un martyr) déclare quant à lui « Je le rompis et le partagea » (de là à le manger soi-même, il n'y a qu'un pas), ce qui donne implicitement l'image concrète d'un Christ en pain et donc mangeable, incarnation relativement inédite de la bonne parole – pourtant ici, le mot d'ordre (autre différence avec l'expression habituelle d'un message de type christique) serait plutôt « Mangez-vous même sous la terre ce repas de vous-même » (J.S., p. 92) ; bref, autrui n'est pas forcément concerné.

Plus concrètement, on lancera « mangeons nous les doigts » dans *Je suis* (p. 132) et, toujours dans *Je suis*, l'on déclare aussi « Je m'étais mangé à peu près tout » (p. 44), « j'ai mangé mon être, croyant l'habiter » (p. 143) et dans *Le Jardin de reconnaissance* : « J'avale et je mange le je » (p. 95). Dans *L'Opérette imaginaire*, on répondra « Parce que c'est la chose suprême à mon goût » à la question « Pourquoi mangez-vous votre main ? » (p. 58) puis on basculera dans le fantastique avec des phrases comme « je mange un morceau de mon corps mort. Mais non […] il est vivant, il crie ! » ou « Un morceau de ton corps sort maintenant de moi […]. Un porc sort par la bouche», etc.

C'est que le corps d'autrui est parfois pris en considération : dans ce cas de figure, il y a comme une circulation très fluide entre soi et autrui et un phénomène très étrange de vases communicants. Les paroles du Christ seront même retravaillées dans ce sens : « vous vous mangez les uns les autres par la pensée sans vous en apercevoir » (C.H., p. 167) – *idem* pour le « Vanitas » : « Pourriture que la nourriture de l'homme par l'homme » (p. 137). Le don de soi (et peut-être en filigrane le sacrifice du Christ) se retrouve à la page 269 du *Discours aux animaux* : « Tu dois donner maintenant, de ton vivant, tes membres aux autres gens d'autrui » ; à la page 316, ce sera le défi suivant : « Je te mangerai la tête, Jean Riquet, si tu ne dis pas : je suis toi ». Dans *Le Jardin de reconnaissance*, même troublante ambiguïté : « Cette chair et moi, nous sommes un seul et même repas » (p. 55).

Dans *L'Acte inconnu*, se trouve exprimée l'idée que cet automangeage est essentiellement métaphorique : s'il y a « repas de moi-même », « ma bouche » n'y a « point pris part » ; c'est plutôt l'« entremangeage » qui est préconisé (p. 172) : « Mangeons-nous les mains, nous les humains » (A.I., p. 172), mais l'injonction reste ambiguë. Autre occurrence : « on lui vend de force une chair en guise de corps et il l'ingurgite pour la vivre (p. 19). A la page 111 enfin, on assiste au « festin de soi » de L'Homme nu : « Je mange ma boule de main gauche de peur qu'elle se sauve ; je rogne ma pogne de droite de peur qu'elle reste là ; je mange ma boule de nuit. ». Au fond, ce qu'il ingère, c'est son mystère – le mystère d'être ce qu'il est, doté de mains, empli de nuit, plein de questions.

Un peu dans un même ordre d'idée, l'expression « en avoir soupé », quoique légèrement tronquée, s'applique à soi dans *Je suis* et le personnage novarinien qui « soupe de soi » (p. 129) nous rappelle irrésistiblement un personnage double qui semble (du moins : à notre avis) se nourrir de lui-même à la petite cuillère ; c'est celui du tableau *Cannibalisme d'automne*, de Salvador Dali. Dans cette peinture cependant, c'est peut-être d'un couple qu'il s'agit – mais d'aucuns considéreront que c'est plutôt le thème du double (voire « d'autrui-le-corps ») qui est évoqué et que l'intention générale semble vaguement comique (pourra également nous venir à l'esprit l'éventuel détournement d'expression populaire connue qui consisterait à répondre "C'est du beurre !" à la question "Et ta sœur ?"). De façon sourde mais constante, il y a comme un bouche à bouche entre les êtres, une communication secrète et pourtant presque visible, une sorte de becquée. Le monde est une cène où ce qui s'échange, c'est la parole – mais pas dans un sens communicationnel.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 2.3.5. Repas/Trépas et nourriture/pourriture

Comme on l'a vu, le thème traditionnel de l'ogre, l'ogre lui-même (*idem* pour le Loup et le Loup-Garou) est bel et bien dans les parages, et ce n'est pas la seule correspondance (il faudra y revenir), avec l'univers du conte de fée tel que pratiqué par Perrault. Pourtant, ici, l'ogrerie est diffuse ; elle n'est pas liée à un acte précis mais s'opère lentement, à l'insu du mangé.

Nonobstant, la Grande bouffe ici décrite ne finit pas aussi mal (mais est-ce et était-ce la question ?) que dans le film de Marco Ferreri (film où l'on semblait désirer le suicide par boulimie) ; c'est qu'ici, l'homme, le plat et la parole (la plarole ?) font toujours retour, les plats consommés, ("ingurgis" dirait l'auteur), mots et corps, étant toujours à la disposition des mangeurs et ressuscitant: toujours. Ce retour du même, cet éternel recommencement de la parlerie-mangerie, pourra d'ailleurs, par le comique induit par la répétition de figures évoquant une nourriture toujours là quoique non vraiment présente, rappeler une constante de type texaverien/novarinien : les personnages meurent et ressuscitent, meurent et ressuscitent, etc.

Comme souvent, la patte novarinienne va également consister dans la mise en relation de cette rhétorique culinaire avec un univers de type biblique, les mangeries monstrueuses s'apparentant alors à des eucharisties barbares : comme un enfant voire un Cancre mystique ou pour mieux dire un Chrétien logique, l'auteur nous signifie que manger le pain, c'est manger l'homme : ici, l'hostie n'est pas qu'un symbole (un symbole "bidon", comme dirait un "doutif"), c'est vraiment le corps du Christ – qui, rappelons-le, était aussi (surtout ?) un homme – pain et vin étant les espèces du Sauveur dans l'habituelle liturgie (en fait, il y a des variantes mais les évoquer serait sortir du sujet).

Cela posé, celui qui nous mange, c'est donc surtout le temps qui passe, C(h)ronos. En fait, le verbe grignoter (voire savourer) serait sans doute plus idoine car si la « lumière nuit », «[le] temps nous tue avec amour » et en « [rognant] tout notre avoir ». Est-ce à dire qu'il se délecte ? Cette métaphore est donc à mettre éventuellement en relation avec celle, évoquée précédemment, de Roland Dubillard, être consommé (par ce temps qui nous tue avec amour) et se consumer (Dieu ne fumant pas que des Havanes) relevant, somme toute, d'un même type de longue agonie commencée dès l'enfance.

Enfin, les mots repas et trépas seront implicitement mis en relation dans *Je suis* (p. 115) : « Je viens de faire ma troisième dernière tentative morte ; je viens de faire ma dernière tentative de repas. Je n'y arrive pas ». Dans *Pendant la matière* (p. 55), l'auteur aura cette révélation : « La lumière nuit. Vue négative : une peinture dans laquelle nous apercevons que nous sommes mangés ». Pour d'aucuns, cette peinture, ce sont les pièces de Novarina.

## 3. Une littérature énumérative

### 3.1. Liste et onomastique

### 3.1.1. Bouche, Oreille, Pied, Main, Botte

S'il en propose souvent des variantes passionnantes (cf. périphrase édénique, mot-train, néologie composée, changement de lettre à effet incompréhensible, mot-valise à tendance oxymorique, etc.), Novarina n'est pas toujours supérieurement innovant dans son utilisation de la rhétorique car nous connaissions déjà tous les procédés qu'il utilise pour inventer des mots et des expressions : on sait que Jarry, Desnos, Michaux, Céline ou Queneau s'y sont



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

essayés et y ont réussi eux-aussi. En cela, l'auteur du *Drame de la vie* s'inscrit dans une certaine tradition littéraire de l'invention verbale et semble faire partie, ni plus, ni moins, d'une certaine famille d'écrivains – qu'on peut voir, pour certains (Tardieu notamment) comme des Saint Jean Baptiste annonçant sa venue. Quoi qu'il en soit de la pertinence de nos métaphores personnelles, on peut vraiment parler chez ce nouveau Messie de la Littérature, d'une obsession néologique de type rabelaisien. Cette obsession pourra s'appliquer à la liste et concerner l'onomastique.

Concernant les listes de noms de personnages, véritable marque de fabrique novarinienne, sceau, signature, on pourrait ici faire quelques remarques ; ainsi, comme parfois dans le théâtre médiéval, il y a des personnages-concepts, des idées, des entités qui ont la parole. C'est le cas de la *Condamnation de Banquet*, moralité à 39 allégories ayant la parole (comme Gourmandise, Bonne-compagnie, Dîner, Souper, Paralysie, Goutte, etc.). Cette pièce qui, étant donné ce nombre, annonce un peu dans le principe (mais cependant moins que les 400 invités au banquet de Béroalde) les 3171 personnages de *La Chair de l'homme*. De la même manière, on peut affirmer que Carême-prenant, Messer Gaster, les Andouilles et même La Dive Bouteille sont des personnages à part entière sur la scène de ce grand théâtre co(s)mique qu'est l'univers rabelaisien.

Sur ce modèle ancien, déjà pratiqué chez les grecs et notamment chez ce grand inspirateur de Rabelais que fut le démystificateur comique Lucien (cf. Franc-parler, etc.), Novarina propose, lui-aussi, une onomastique de type allégorique (cf. L'Origine rouge, La Grammaire, etc.).

Comme dans la pièce de Picasso intitulée *Le désir attrapé par la queue* (cf. Le Gros Pied) – mais où l'on croisera aussi La Tarte, L'Oignon et L'Angoisse Maigre – et *Le cœur à gaz* (pièce de Tzara écrite dans les années trente et où les personnages ont noms Œil, Oreille, etc.), le corps et certaines parties du corps, quoique nommées parfois indirectement, seront des personnages à part entière (on songe à Bouche, Oreille, Pied, Main, Botte, etc.) et présentés comme tels, ceci dans le cadre d'une liste de noms souvent située au début des pièces quoiqu'on puisse en trouver d'autres à l'intérieur. On croise un Trou Miam au début du *Drame de la vie* et même, dans la proximité d'une bouche, un « Jean du fond » nous évoquant une dent du fond dans *La Chair de l'homme*

### 3.1.2. Onomalistique et émajusculation

Dans ces groupements de vocables similaires que sont les listes novariniennes, on constate encore que la majuscule est utilisée de façon singulière, surtout en ce qui concerne les patronymes. De même, il en faut une à « Voici » et pas à « machines ». Pourquoi ? L'auteur pourrait répondre : "Parce que". Ce qui nous paraît sûr, c'est son goût : il a raison, esthétiquement parlant – avis parfaitement improuvable au demeurant.

Ces listes de noms ont d'ailleurs été (ceci dit pour l'anecdote) manifestement parodiées par Jean-Pierre Verheggen qui, dans le recueil *Ridiculum vitae*, invente des personnages à la Novarina en utilisant la majuscule de la même manière : « Pouloute, Pontignasse et le Pelé Caprasse ; Ma jambe ; Casino Chatou ; Le Socialiste pour sa Saucisse ; La Fille qui Sent Bon ; La Femme Triomphe ; Le Vieux Ratier Camisole ; Le Petit Mes Couilles ; Le Tueur de Morts ; La Vieillesse Moderne ; L'Homme qui Fait dans les Cochons ; Le Pus ; Tutusse Coiffé ; Elvis du Charbonnage ; Le Colonel Congo ; La Fuite en Egypte ».[154]

Novarina procède de même, de façon grandiose et saugrenue, sacralisant, ennoblissant par la majuscules des individus modestes aux surnoms parfois ridicules et

[154] Jean-Pierre Verheggen, « Liste des personnes que j'ai aimées », *Ridiculum vitae*, Poésie-Gallimard, 2001.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

mettant dans la lumière comique des figures populaires, des "Hommes de peu" et parfois même des « Gens de Néandre ». C'est le cas dans *La Chair de l'homme* où sont décrites toutes les actions de ces derniers, à la fois triviales et sacrées, communes et métaphysique : la foire de Thonon est une Thélème réalisée, une utopie qui existe dans la réalité, grouillante de vie, regorgeant d'histoires et d'anecdotes (c'est aussi un vivier de personnages sont se sert très souvent l'auteur, quoique de façon parfois cryptée).

Cela dit, un décryptage est désormais possible (au moins en partie) en ce qui concerne cette fameuse liste ; un livre est en effet sorti en 2009, *La Loterie Pierrot* (aux éditions Héros-Limite), qui reproduit la liste de Thonon mais en expliquant un peu, dans le cadre de notes (il y a même des photos), qui sont les personnes portant ces noms et ces surnoms – ces notes indiquant par exemple :

***Médée la Quine : Amédée Bondaz (prononcer « Bonde ») de Reyvroz (prononcer « Rèvre »). A confectionné pendant plusieurs années un costume de papier multicolore pour défiler tout seul dans le village le jour de ses quatre-vingt ans. Vercasson : Selon Jacques Favrat, Vercasson venait de Perrigner. Il avait pour particularité de soigner sa bronchite avec une crème pour les pieds. Il apportait généralement quelques roses de son jardin qui sentaient assez fort le fumier. Mon père, je ne sais pourquoi, l'avait surnommé Vercasson, du nom d'un fabriquant d'armes de Saint-Etienne. Ce sobriquet lui allait bien.***

Dans l'œuvre de Novarina (sans doute influencé par ceux des gens de Thonon et des environs), noms et surnoms collent souvent très bien (car tel n'est pas toujours le cas) à la personne qu'ils désignent ; si L'Inquiétude est un sobriquet – on en trouve d'équivalents chez Beaumarchais (L'Eveillé, La Jeunesse) –, il va fort bien à celui qui dit "je" dans le texte en question dans la mesure où ce dernier est un inquiet, toujours en mouvement, faisant mille métiers, mille « actions comiques », etc.

Etudier toutes ces listes et la manière dont les personnages sont nommés pourrait faire l'objet d'une thèse très longue – cette cocasse " nommerie", il serait intéressant de la comparer à l'onomastique moliéresque (et à celles de Marivaux, de Beaumarchais, de Labiche, de Feydeau, de Claudel et de Gatti), la rapprocher de la table des matières du *Café panique* de Topor (cf. Cul-sec, Attends-la-suite, Ris-de-veau, Pommes-vapeur, Fermeture-Eclair, Pas-de-Bol, Coupe-Cigare, Gros-Bide, Coup-Dur, Cou-Farci, Douche-Froide, Peut-Mieux-Faire, Roue-Libre, Pisse-Vinaigre), de l'inquiétant panthéon lovecraftien (cf. La Chose batracienne, Le Chaos rampant, Les Maigres Bêtes de la nuit, etc.) ou des noms des mariniers évoqués dans le chapitre dit de *La Bataille de Morsang* (*in* projet de *La Dragonne*) : « Pomme-Cuite, Nez-de-Chat, Aime-en-Voyage, Jaune-D'Œuf, Lapesée, Lachique, Petitpoil, Fracasse, Pain-d'Epice, Le Bandeux, L'Œil, Le Jappeu, Labeuche, Poupineau, Pingrelot, Cul-de-Rat, Pied-Jaune, La Raideur, Tournigrouille, La Barbe (dit aussi Grandes Moustaches) , La Mouche, La Chouette, Visenbas, Belcœur, L'Amour, L'Ablette, Mal-au-Ventre, Pierre-à-l'huile, Le Mangeur de crocos » – là par exemple, on voit que Novarina utilise moins le tiret que Jarry et que ses patronymes ne sont pas forcément des sobriquets ; de plus la présentation diffère : colonnes pour Jarry (*idem*, souvent, chez Rabelais) et liste à lire de gauche à droite pour l'auteur du *Discours aux animaux*. Concernant l'émajusculation proprement dite (le mot vient du Derrida de *Glas*), renvoyons au développement d'Olivier Dubouclez dans le livre qu'il consacre à Novarina[155].

### 3.2. Sujet des listes et insolence rabelaisienne

[155] Olivier Dubouclez, *Valère Novarina, la physique du drame*, op. cit., pp. 78-79.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 3.2.1. Le retour en force du « couillon flatry »

Un auteur contemporain (et même aussi vivant que Novarina) pratique la liste de façon très singulière : c'est l'américain Breat Easton Ellis qui, par ironie, pour critiquer l'importance peut-être trop grande que les choses prennent dans nos vies (et sans doute en partie dans la lignée du pop art), remplit les pages de ses romans de noms de marques et de produits de luxe ; l'effet en est tout à la fois cocasse, saisissant, vertigineux et très angoissant – c'est qu'il semble que certaines personnes fonctionnent ainsi dans la réalité, ne jurant que par Nike, Smalto et Coca-cola ; on retrouve un peu ici le combat du Novarina de *L'Origine rouge*, nous bombardant de slogans absurdes par le truchement des machines à dire Voici.

Cela dit, la tradition de la liste est bien sûr beaucoup plus ancienne, qu'on retrouve dans la Bible, chez Hésiode (qui proposa en son temps une liste concernant des fleuves mais qui ne ressemble guère à celle de Valère Novarina [156]) ou dans l'*Iliade*, avec les vaisseaux du début (mais aussi de nombreuses énumérations onomastiques et beaucoup de dispositifs à base de répétitions). Rabelais revisita donc cette tradition, bien plus tard imité par Jarry (dans ses almanachs notamment), Perec ou Valère Novarina.

Mais les listes novariniennes, à quoi s'appliquent-elles au juste ? L'auteur nous en donne une aperçu dans ses *Impératifs* (p. 92) : « Liste des monstres, mutants, muets, liste de tous les gens, liste des hommes faits en autre chose qu'en hommes, en d'autres matières que de chair et de sang. Liste des hommes faits en esprits » – plus loin (p. 97), il s'encourage : « Faire une liste des notions, des animaux, des métiers, des lieux, des machines, des noms ». Dans un article, Pierre Jourde reprendra cette idée amusante et originale ; en effet, si Jacques Roubaud parle de « sonnet de sonnets », nous voici en présence d'une liste de listes :

***[…] énumération interminable des évènements du monde dans L'Origine rouge et L'Opérette imaginaire, comme si l'on pouvait le décrire, en donner le sens en détaillant l'infinie complexité de ses conflits, des factions et des peuples qui se le partagent ; « catalogue de noms de bêtes à la fin du Discours aux animaux ; théorie des ancêtres hypothétiques d'» homo sapiens » qui ouvre L'Origine rouge, monstrueuse formule du temps qui la referme ; envahissants empilements de noms propres et les listes de noms de végétaux dans Je suis ; personnages innombrables de Transfiguration ; professions de l'homme aux as dans Vous qui habitez le temps, etc.…*** [157]

Ici, Pierre Jourde n'évoque pas *La Chair de l'homme* ; or, il ne faut pas oublier la très rabelaisienne Liste de Thonon (elle fait aussi penser à un poème des *Feuilles d'herbes* de Withman et aux « Transparents » de René Char), où corps et sécrétions sont omniprésents : en effet, pendant que « Dubloc bafouille » (p. 208) et que « la Caroline au Bargy fréquente » (p. 213), « Fanfoué Mafi urine » (p. 206), « Phonse des Râpus pisse contre la palissade » (p. 213), « Victor au Gendarme pète » (p. 209), « Zef à Mirolon chie » (p. 214) et « Gaby Chauchardeau satisfait un besoin » (p. 216) – et ajoutons à cela des termes

[156] Citons partiellement le passage en question : « Tethys pour Océan / enfanta les fleuves agités, / le Nil et l'Alphée, / et l'Eridan aux eaux profondes, / le Strymôn, le Méandre / et l'Ister dont les eaux sont belles, / le Phase et le Rhésos, / l'Akhélôïos où tournoie l'argent, / le Phase et le Rhésos, / l'Haliakmôn et l'Heptaporos, / le Grènikos et l'Aïsèpos / et le Simoïs divin, / le Pénée et l'Hermos / et le Kaïkos qui coule bien […] » ; nous nous référons ici à l'édition de Jean-Louis Backès (cf. *Théogonie*, Folio-classique, Saint Amand, 2006, p. 53).

[157] ***Pierre Jourde, « La pantalonnade de Novarina », Europe, op. cit., p. 20.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

comme « Brenlacus » (p. 210), « Culs-Rouges »/ » Culs-Blancs » (pp. 210-211), « La Merde au Diable » (p. 208), « Raymond Queue-de-béton » (p. 215), « Rondelle » (p. 219) ou « Pétacu » (p. 212), des mots et expressions argotiques comme « picole » (p. 225) ou « [taper] le carton » (p. 218) et de multiples allusions à la nourriture (pêle-mêle, citons « pèse un jambon », « cassent la croûte », « sent la friture », « quitte la cantine », « réclame une fourchette », « verse à boire », « hache du persil », « débite de la mortadelle », « dévore un poulet », « étale trop de moutarde », « lèche la confiture », « gaspille le beurre » et « dédaignent la charcuterie industrielle »).

Chez Novarina, les listes concernent donc les actions (et le sujet-verbe-complément), les noms d'oiseaux, les notes, les clowns siamois, les jours de la semaine, les chiffres, les proverbes, les phrases incongrues, les slogans, les noms de couleurs, mais aussi les aliments, les métiers, etc. Parfois, la liste n'est pas donnée en une fois mais distillée, distribuée tout au long d'un livre, permettant de donner à ce dernier une sorte d'unité thématique, de (re)liant. Cette liste constitue en fait un véritable fil rouge voire un fil d'Ariane fort utile au lecteur-Thésée (Thésard ?) désireux de se repérer à l'intérieur du si complexe labyrinthe novarinien.

Ces sortes de crypto-listes concernent les armes à la Jarry (recensées ci-avant), mais aussi les métiers, les gaz et les maladies dans *L'Origine rouge,* les figures impossibles de cirque/danse/patinage artistique dans *La Chair de l'homme* et les sports dans *Le Drame de la vie* – quoique de manière plus cryptée que ceux (cf. le pénis de table, le volley-vous couchez avec moi, le polo à col roulé, etc.) inventés par Verheggen[158]. Parfois même, la liste pourra se faire inventaire à la Prévert ; mais précisons surtout que la liste novarinienne ne relève pas toujours de la néologie et de l'onomastique : dans *La Chair de l'homm*e par exemple, certaines listes concernent Dieu et les verbes d'action.

Quoi qu'il en soit, nous sommes donc bel et bien en présence d'une littérature énumérative – Pierre Jourde, dans son article précédemment cité, va jusqu'à dire que la litanie tend à se substituer au récit et que, *in fin*e, c'est le mouvement qui compte, celui de cette spirale de paroles qui se déploie devant nous. Par ces énumérations plus que torrentielles, Novarina renoue (cf. jeux divers, démonstration de langues et de jargons, châtiments très dégradants d'hommes très-illustres, occupations intellectuelles et physique de la journée, moyens de s'essuyer le derrière, acrobaties de Gymnaste, menus fantastiques dont nul ne saurait humainement venir à bout, etc., etc.) avec une tradition rabelaisienne.

De même la fameuse liste du couillon flétri ou plutôt « flatry » voire flapi (et que l'on trouve dans le *Tiers livre*) nous paraît transposée dans la liste dépressive dite par Laurence Vielle (alias La Sibylle) dans *La Scène*, aux pages 48-49 : « Ereintée, fatiguée, kaputt, dans les choux, ras dans les choses, lessivée, plus bas que terre, dans les cordes, sur les rotules, à la ramasse […] », l'auteur ayant peut-être oublié d'intégrer à sa liste le mot « carbo » (ce que nous nous permettons de lui signaler). A la fin de *L'Acte inconnu*, on a une ducassienne liste d'animaux peu sympathiques *a priori* (pieuvre, poulpe, salamandre, etc.), microscopiques (ciron), batraciens (rainette), éventuellement nuisibles (criquet) voire sournois, duplices (phasme) et qui sont destinés à remplacer l'homme (quand « la création sera refaite de A à Z ») et à la page 63, une liste de regroupements à caractère social voire mondain (comité, club, forum, jury, alliance, amicale, association). Page 45, c'est une liste en forme de pérecquienne tentative d'épuisement que l'on peut lire, mais avec des personnages (« chien physique », « dame féminine ») et des situations néo-swiftiennes évoquant un univers absurde et inversé.

[158] Jean-Pierre Verheggen, *Les Folies Belgères*, Points-Seuil, 1990, p. 141.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 3.2.2. Doctusses et Sorbonnicols dans le même panier

C'est en proposant une sorte d'énumération et en tenant un propos pouvant s'appliquer à Rabelais que l'auteur lui-même nous explique, dans *Pendant la matière* (p. 62), qu'il est « impossible de penser en français, d'écrire en français, sinon après avoir un peu détruit, creusé, ausculté, écouté dessous, retrouvé les mots enfouis, tendu l'oreille au loin, plus bas, jusqu'au racines, cherché sous le français l'autre langue, les patois, les accents, les argots, les anciens langages, et dessous, très dessous, le vieux latin toujours vivant qui pousse toujours ».

Cet intérêt pour les langues qui aboutirent au français passe, entre autres, par l'évocation du fameux clivage langagier nord/sud que connut la seule à cédille : « Oc ! oil ! Oc ! oc ! » (O.I., p. 49) ; dans la Chanson Automobile de *L'Opérette imaginaire* (p. 51), il est même fait un sympathique clin d'œil en forme de *private joke* géographique : « En dévalant la rue, je m'dis Waudrue-e / T'as la langue bien pendue-e / – Seuls me comprendront les habitants de Mons, en Hainaut ! ». Est-ce un hasard si, en 2003, lors d'une émission radiophonique (sur France Culture) consacrée à Rabelais, le nom de Patrick Chamoiseau (cf. *Texaco, Chemin d'école, Chroniques des sept misères*) fut évoqué et Novarina interviewé ? Certainement pas : le projet de ces quatre écrivains (ajoutons Céline et Guyotat) correspond bien au travail de « destruction », « creusement », « auscultation », « écoute » et « recherche » décrit ci-avant : le fait que le français bouge se voit autant chez Rabelais, cet « écrivain créole » (*dixit* Glissant), que chez Céline, Chamoiseau (et *a fortiori* chez Frankétienne) ou Novarina ; les choses vont même si vite que ce dernier est déjà illisible (illisible de son vivant : quelle consécration !).

Mais que sait-on juste de la réception de Rabelais ? Déjà à l'époque, personne ne comprenait rien : comment avoir l'outrecuidance d'affirmer que ceci (tel mot, telle phrase, tel texte) signifie cela et que cela veut dire autre chose ? D'aucuns, à l'image des « Sorbonnicols » moqués par cet anti-cuistre absolu qu'était François Rabelais, s'y risquent cependant, dont la prétendue science (qui n'est en fait qu'un vernis) consiste essentiellement dans des mines doctes et des grands airs sérieux, cette mascarade suffisante (et que Claude Buchvald sut mettre en scène dans le spectacle évoqué ci-avant) valant pour certaines approches des Grecs, des Latins, d'auteurs du Moyen Age, de Nostradamus, de Villon, de Rabelais – et bientôt, n'en doutons pas, pour celle des pièces de Valère Novarina.

Affirmer quoi que ce soit équivaut à en fait une imposture intellectuelle totale mais on peut toujours (c'est même un peu le sujet de notre étude) travailler à partir d'hypothèses, truffer ses thèses de peut-être et les assaisonner avec des semble-t-il ou bien s'efforcer d'avancer dans l'étude des textes avec un sourire humble, en tâchant de prendre un maximum de recul, conscient de notre petitesse devant tout ce dont on ne peut pas dire (et comprendre, décrypter, etc.).

Très logiquement étant donné le fonctionnement général de l'écrivain, les listes novariniennes n'auront donc strictement aucun sens et pourtant, de façon peut-être légèrement militante[159]–, elles se présentent, ces listes, comme un refus de la fable et du message et sont donc un pied de nez au « Doctusse » qui essaierait de les apprivoiser, de se les approprier bêtement et de s'en servir pour faire le docte, pontifier et se faire mousser à

[159] L'auteur respecte malgré tout un certain type de glose (lui-même fonctionnant parfois comme un commentateur, ceci pour parler de peinture, de théologie ou des auteurs qu'il apprécie) mais jusqu'à un certain point, sa position pouvant sans doute se résumer par le proverbial " Point trop n'en faut".



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

l'image du travail de certains metteurs en scène faisant parfois (cela s'est déjà vu) un peu n'importe quoi à partir de son oeuvre.

### 3.2.3. La Sibylle et les experts psychiats

Avant de voir *L'Acte inconnu*, nous déplorions que l'auteur éludât un peu la question de la psychanalyse même si la terminologie freudienne semblait moquée dans « A bas l'ego ! Vive le ça ! Oui au surça ! et vivent les moi ! » dans *L'Origine rouge* (p. 93) voire « A moi l'moi » (O.R., p. 85) et que certaines pathologies connues (si l'on peut dire) étaient parfois, ça et là, présentées de façon cocasse (paranoïa, violence incontrôlable, perte des repères moraux, dédoublement de la personnalité, comportement extrêmes et/ou déviants, etc.) : est comique par exemple la folie de l'homme qui parle à sa planche (A.I., p. 168) ou celle de celui qui « [tire] sur sa cigarette de manière psychiatrique » (A.I., p. 45). Dans les questions du logologue (A.I., p. 113), on passe en revue certains problèmes psychologique – la paranoïa par exemple : « Avez-vous fréquemment la sensation que les gens vous regardent ou parlent de vous à votre insu ? […] En écoutant une conférence, vous arrive-t-il d'avoir le sentiment que l'orateur parle constamment de vous ? ».

Dans un passage de *L'Acte inconnu* (pp. 124-125-126-127), Novarina revisite donc *l'Interprétation des rêves*, ce que fit aussi en son temps (mais lui par anticipation) Rabelais dans le *Tiers livre*. Ce n'est pas vraiment une liste mais plutôt un dispositif basé sur la répétition : un rêve est raconté puis commenté – mais plus l'on avance, plus les rêves sont absurdes et les commentaires délirants, ces derniers évoquant toujours (comme souvent chez Freud) les membres de la famille du patient : « votre sœur » (p. 125), « votre père » (p. 125), « votre mère » (p. 125), « votre sœur cadette » (p. 126), « votre mère » (p. 126) même si, pour le dernier diagnostic, c'est « l'assiette du voisin » qui sera mise en avant.

Dans un autre diagnostic (p. 126), le fameux meurtre du père s'applique (comme chez les surréalistes) au premier quidam venu (« Vous devez tuer quelqu'un pour vous libérer ») et n'aura rien de symbolique. On parle encore du complexe de culpabilité (« vous avez vu votre père nu et n'en avez pas gardé grand souvenir. Votre mère vous le reprocha »). Bref, la rhétorique psychanalytique est ici cocassement retravaillée : « Votre cas est assez sévère. Votre mère est le personnage-serrure de cette histoire. Restez calme ! », etc.

Cela dit, le passage est donc encore un possible emprunt indirect à Rabelais qui, dans le *Tiers livre*, met en scène Panurge allant demander conseil à plusieurs personnages et notamment à la Sybille qui dresse une liste d'interprétations incompréhensibles (« elle ne parle poinct christian ») passant par une folle gestuelle : « Que signifie ce remument de badiguoinces ? Que prétend cette jectigation des espaulles ? ». On pourra encore penser à Queneau s'amusant malicieusement à revisiter jargon et procédures (divan, rituel important du paiement, récit de rêve, etc.) dans des phrases telles que « Je cherche le silence et cherche après Titine / et Titine est ma mère après associations », « Comme Raymond, j'enlève une nonne / et la nonne est ma mère – après associations », « Le crocodile est mon enfance /nue/ Mon père agonisant gorgé de maladie / et mon amour /qui doit être puni », « Puis il fallut payer »[160], etc.

Critique à la Queneau du freudisme ou nouvelle référence à Rabelais ? Nous ne trancherons pas. Mais, quoi qu'il en soit, cette séance novarinienne n'est pas le seul moment de *L'Acte inconnu* où la psychanalyse semble bousculée : à la page 155, on croise un « Sigmund Pacha » ; à la page 57, on utilise l'expression « industrie autopsienne » et à la page 129 enfin, c'est à un Q.C.M. impitoyable que tout « psy » se voit soumis : « Vous

[160] Raymond Queneau, *Chêne et chien*, Poésie-Gallimard, France, 1969, p. 63 et suite.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

avez trouvé la « distance juste » auprès du patient (clair, disponible, chaleureux, sans être débordé) : Pas du tout, un peu, moyennement-beaucoup, extrêmement-beaucoup. Comment pourquoi quand où ? quand ? oui ? quand ou quoi ? Oui quand comment ou quoi ? », etc.

Quoi qu'il en soit de la dimension parodique de cette si drôle « scène des rêves » précédemment évoquée, nous sommes bel en bien en présence d'un dispositif s'apparentant à une liste par son côté répétitif et systématique. De fait, la liste ne s'apparente pas toujours à une simple listes de mots (patronymes, toponymes, noms d'oiseaux ou autres) : il y a le dispositif systématique se reconduisant sur plusieurs pages (quand cela ne concerne pas l'œuvre tout entière), la structure fixe au départ et s'effritant sous nos yeux, la liste drôle et malade présentant des écarts cocasses par rapport à l'entame, la liste anarchique se refusant à se comporter vraiment comme une liste, la liste à la Prévert, la mini-liste se concluant par un zeugme (ou disons par un effet zeugmatique), la liste à recomposer ou éventuellement recomposable (sports, armes, etc.), la liste à la pointe bizarre faisant reconsidérer autrement le sujet ou le sens de la liste, le dispositif répétitif (interrogatoire, suite d'opérations mathématiques avec commentaire, esquisses de joutes poétiques), le dispositif tournant court mais pouvant être reconduit à tout moment, etc. C'est aussi en cela qu'on peut parler d'une « littérature énumérative » ou même d'une Machine à dispositifs, mais qui serait plus rabelaisienne et organique qu'oulipienne et consciente.

### 3.3. La question du sens

#### 3.3.1. L'énumération : un mouvement amoureux

Novarina se prononcera un peu sur le sens de toutes ces listes à la page 18 de la revue *Scherzo*; en forme de conclusion à l'entretien accordé et en réponse à la question « Et pour les énumérations, y a-t-il quelque chose de l'ordre du système ? à rapprocher par exemple de la musique sérielle ? », il déclare en effet :

***Pas tellement, non… C'est plutôt organique, comme des cristaux, des rosaces, une louange, une musique sphérique, enfantine… Il y a une prolifération et un ordre qui se créent, mais sans système de contraintes prévu à l'avance à froid ; c'est plutôt un mouvement amoureux.*** [161]

Ce n'est pas une manière de "botter en touche": cela a du sens ; l'auteur, de fait, fonctionne ainsi (instinctivement, amoureusement) et il ne faut pas chercher à comprendre autre chose ; il « [litanise] comme ça vient » – « Litanise comme ça vient » faisant partie de ses *Impératifs* (T.P., p. 107). Maurizio Grande va jusqu'à parler d'un « catalogue infini des noms, des lieux, des temps, des faits »[162] . Quant à Jean-Luc Steinmetz dans « L'impératif nominatoire », il fait sans doute allusion au sidérant début de *L'Origine rouge* en écrivant ceci :

***Novarina listeur touche à l'obsessionnel, comme au devoir faussement commémoratif (le recensement des ancêtres depuis la nuit des temps et vers la nuit des temps), comme à la litanie religieuse, de celle qui nous relie à l'état préhistorique et qui nous le rend d'aujourd'hui, selon une comporaneité joyeuse presque stupéfiante.*** [163]

[161] ***Valère Novarina, « Quadrature », Scherzo, op. cit., p. 18.***

[162] Maurizio Grande, « L'insomnie des noms », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 214.

[163] ***Jean-Luc Steinmetz, « L'impératif nominatoire », Europe, op. cit., p. 11.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Pour Bon évoquant l'art rabelaisien de la liste dans son Pantagruel (il parle notamment de celle qui concerne des ouvrages aux titres comiques : « La Couillebarine des preux, Le Moustardier de pénitence, Les Lunettes des Romipetes, La Cornemuse des Prelatz, , Le ramonneur dastrologie, Le tyrepet des apothecaires », etc.), l'énumération, éventuellement dite « massive », peut « [valoir] œuvre à elle seule » [164] – et il ajoute même : « Qu'on la martèle à haute voix, c'est de la langue ». Cela vaut bien sûr aussi pour Valère Novarina (l'admiration que François Bon porte à dernier nous paraît d'ailleurs tout à fait logique : comment pourrait-il en même temps adorer Rabelais et abhorrer Novarina ?). Dans un article, Jean-Pierre Vidal précise :

***De Rabelais à Perec, la liste a toujours eu partie liée avec le rire […] Peu importe, à la fin, l'inventaire qu'elle dresse, toute liste est un élan qui, dans sa course, se dégage de son prétexte et ignore ses fins.*** [165]

Or, par l'utilisation du mot « élan », il nous semble que Jean-Pierre Vidal rejoint l'idée novarinienne de « mouvement amoureux » : c'est ce mouvement, c'est cet élan qu'il nous faut considérer en premier lieu. Cela dit, si le mouvement est amoureux, il semble que l'approche novarinienne ne soit pas complètement affective : « Par l'énumération, Novarina abandonne la psychologie » estime Gioia Costa [166] : que la liste soit ainsi mise en avant (n'oublions qu'elle font souvent le début de ses pièces) est donc peut-être en partie voulu, voire militant, un peu comme si l'auteur voulait nous montrer qu'il y a d'autres catégories à trouver, à utiliser et/ou à considérer – et qu'en matière d'art littéraire, la psychologie (*idem* pour le dialogue proprement dit) n'est pas forcément la panacée.

### 3.3.2. Liste et sacré : les généalogies bibliques

Liste, sacré et ressassement ont en effet, nous semble-t-il, partie liée chez Novarina ; c'est bien sûr le cas dans la Bible mais également dans le Coran et la plupart des textes officiels du canon bouddhique. Faut-il pour cela estimer que ses pièces sont des textes sacrés ? Nous ne nous prononcerons pas (mais on pourra trouver notre silence éloquent). Plus sérieusement (?), il y a chez Rabelais prise en compte du sacré mais aussi mise en relation de ce sacré avec le rire (et un rire qui n'est pas systématiquement parodique) : de ce point de vue, théocomique (si l'on veut), la filiation est évidente et Novarina se présente même (c'est le cas de le dire) comme une sorte de fils spirituel.

Après Borgès (« Poe, qui engendra Baudelaire, qui engendra Mallarmé, qui engendra Valéry, qui engendra Edmond Teste »), il parodiera les généalogies de la Bible, notamment dans *La Scène* (pp. 18-19-20) :

***Les Psaumistes du Repas de Terre engendrent les Sabriers Gendre et Ut, les Sabriers Urde et Urcet engendre les Sapiants de Nurcie et Potrique.***

Progressivement, on passe à des noms comportant beaucoup de V (avec aussi des indications de lieu) puis à des noms comportant beaucoup de M (cela correspond peut-être à des époques différentes, comme pour l'histoire de la Chine). On reconnaît le dispositif biblique mais la différence est que certains noms sont particulièrement drôles et farfelus : « Madame de Couic », « Madame de Villefroide », « Madame Désordre », « Monsieur Labourieux », « Monsieur Tiroir », etc. Dans certaines listes du *Drame de la vie*, le verbe « engendrer » semble paradoxalement remplacé par « crimer », ce qui, là encore, est

164 François Bon, *La Folie Rabelais*, op. cit., p. 102.

***165 Pierre Vidal, « L'apocalypse en chantant », La Bouche théâtrale, op. cit., p. 117.***

166 Gioia Costa, « Le dé et l'aimant », *Le théâtre de Valère Novarina*, op. cit., p. 68.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

possiblement parodique. Cette présence du sacré, Céline Hersant y est sensible qui nous explique :

***Les figures du cercle, les litanies, les répétitions : chez Novarina, la parole tient beaucoup de l'appel, de l'invocation même, en ce sens qu'elle devient une parole rituelle et une figure poétique du temps […] La répétition est à la fois prière et conjuration puisque, d'un même tenant, dans l'acte de nommer, elle convoque le monde et le fait disparaître aussitôt ; elle est tout ensemble litanie et incantation.*** [167]

Dans un autre article, François Dominique va jusqu'à présenter le dramaturge comme « un prophète antique, perclus de litanies, dont le cerveau fantastique dresse des inventaires dignes des mormons, cherche en lui-même la matrice invisible de toutes les listes, de toutes les encyclopédies.».[168] ; à la page suivante, il ajoute que « [le] spectateur-lecteur est convoqué au paradis parlé, par imprécations, litanies et ressassement magique ».

### 3.3.3 Traditions et filiations

Ainsi donc, rhétoriquement parlant, « [apocopes] abruptes, racines improbables, aphérèse hirsutes, néologismes divers, mots-valise facétieux, contrepèteries désopilantes, anagrammes penaudes, argots revêches, archaïsmes vrais ou affabulés, mots usuels galvanisés par un préfixe inédit, pseudo-philologie, prétendues restaurations, latin fabriqué ou avéré, citations inventées de toutes pièces, étymologies fantaisistes, bris de phrases, lambeaux de mots, éructations grotesques, cacardement de toute sorte, distorsions insoupçonnées constituent son ordinaire ». Cette impressionnante énumération de figures, que l'on doit à Philippe Méo[169] s'applique certes à l'auteur du *Drame de la vie*, mais pourquoi pas aussi à François Rabelais ?

Clément Rosset répondrait sans doute positivement, lui qui écrit dans un article[170] : « l'inventivité verbale de Novarina rappelle celle de Rabelais : elle semble inépuisable ». Dans un même ordre d'idée (et dans un article assez ancien), René Trintzius compara (*in Europe*) l'auteur de *Voyage au bout de la nuit* à « une sorte de Rabelais », à une fleur nouvelle « qui vient de pousser là, sous nos yeux ébahis, dans le jardin des lettres françaises si bien entretenu » ; or, ne pourrions-nous pas, actuellement, en dire autant de l'apport novarinien ?

Car enfin, la question se pose : qui sont vraiment les précurseurs de Novarina ? Dans un article, Allen S. Weiss précise le sens de cette question, pour y répondre juste après, en nous proposant à son tour une liste impressionnante :

***Qui sont ses précurseurs dans cette quête charnelle, cette dislocation de la langue française, cette réconciliation du mot et du corps ? La Bible (pour ses litanies généalogiques et ses créations archétypes), Rabelais pour la pure inventivité de la langue, l'utilisation concertée des cadences et du parler de tous les jours et l'ébranlement carnavalesque des valeurs culturelles), La Fontaine (précisément pour les possibilités corporelles et imaginatives qu'offrent des***

[167] ***Céline Hersant, « Je cherche la quadrature du langage », La voix de Valère Novarina, op. cit., p. 32.***

[168] François Dominique, « Le paradis parlé », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 98.

[169] Philippe Méo, « Le langage comme cosmogonie », *Europe*, op. cit., p. 57.

[170] Clément Rosset, « Le syndrome Novarina », *Valère Novarina, Théâtres du verbe*, op. cit., p. 287.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***animaux qui parlent, ainsi que pour la perfection de son style), Blaise Pascal (en raison de ses mystères théologiques), Victor Hugo (pour sa célébration de l'argot et du jargon), Alfred Jarry (pour la dérision symbolique, le cynisme et le caractère de farce obscène de son théâtre pataphysique, la comédie féroce que joue son personnage grand-guignolesque Ubu et sa rude condamnation des mœurs contemporaines), Raymond Roussel (pour les jeux de mots abstraits et la systématisation linguistique de ce « fou littéraire »), Artaud (non seulement pour sa théorie et sa pratique d'un « théâtre de la cruauté », mais peut-être plus encore pour la folie linguistique qui se manifeste dans les Cahiers de Rodez et aussi dans les premiers ouvrages qu'il à écrit à son retour de Paris, juste avant de mourir tels qu' Artaud le mômo , Ci-gît, Suppôts et suppliciations et Pour en finir avec le jugement de Dieu), Jean Dubuffet (pour sa recherche des divers excès dans les Ecrits bruts – énonciations qui ne sont plus dissociées de nos pulsions ni de nos pulsions libidinales). Cette liste est en elle-même rabelaisienne et montre combien il est à la fois difficile et gratifiant de lire et traduire les œuvres de Novarina. En fait, au lieu de résumer simplement une traduction aberrante, on pourrait dire que Novarina représente la langue française contemporaine dans son état extrême de mutation, de distorsion et de transformation.***[171]

Confirmons, à titre d'étudiant, que Novarina permet en effet de faire, sans s'en rendre compte, des sortes de révisions tout à fait profitables : tous ces auteurs, il les a lus et digérés ; il en lit d'autres (Bossuet, Madame Guyon, Aboulafia, Tchouang Tseu, etc.). Le petit miracle, c'est qu'ils sont tous là mais qu'on ne les voit jamais vraiment dans la mesure ou le savoir livresque est ici intégré, digéré mais non asséné d'une manière qui serait anti-théâtrale : il faut lire les interviews de l'artiste pour réaliser pleinement – son théâtre étant plutôt, comme il le dit lui-même, une « science d'ignorance » (ou même une « cure d'idiotie ») – combien fantastique est son érudition. De plus, si la présence et l'influence des auteurs cités ci-avant (Tchouang Tseu, notamment : nous y reviendrons) nous paraît tout à fait effective de façon sous-jacente, l'auteur ne leur ressemble pas : il va encore ailleurs.

Bref, comme on l'a vu, Allen S. Weiss cite ici nombre d'auteurs (nous aurions volontiers ajouté à sa liste Perrault, Carroll, Swift, Céline, Beckett, Tardieu et Queneau), mais il semble que le nom de Rabelais occupe décidément une place de choix dans le panthéon formateur qui fit ce qu'est l'auteur du *Drame de la vie* et de *La Chair de l'homme*, à savoir un créateur capable (ce qui n'est pas rien étant donné le monstre en question) de soutenir la comparaison, sur le plan de la richesse rhétorique notamment, avec un des plus grands piliers de l'histoire de la littérature mondiale.

# II. Figures de style ou figures de cirque

## 1. Un cirque de la cruauté ?

### 1.1. Une exigence impitoyable

[171] ***Allen S.Weiss, « La parole éclatée », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 189.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Il y a chez Rabelais (mais aussi chez Arrabal, Ghelderode et Fellini) toute une esthétique du défilé qu'on pourrait rapprocher d'un dispositif circassien, surtout au moment de la parade finale. Cela dit, l'idée de cirque peut aussi renvoyer, ne l'oublions pas, au contexte des jeux de l'antiquité voire à l'actuelle tauromachie[172]. Sans parler d'Artaud qui, pour évoquer le théâtre qu'il appelait de ses vœux, ne donnait pas forcément au mot de cruauté son sens habituel (cruel équivalant chez lui à précis, effilé, implacable de précision et de pertinence), il y a en effet comme une dimension de "cirque de la cruauté" chez Novarina, qu'il faudrait de ce point de vue rapprocher d'auteurs comme Arrabal ou Edward Bond.

Cette dimension, il l'évoque peut-être dans *Pendant la matière* : « Le théâtre est un enclos ou nous venons voir l'acteur jeté en scène, par lui-même et de force » ; s'il semble ici assimilé à un martyr chrétien qui choisit d'affronter le lion , l'acteur novarinien peut surtout être comparé à un artiste de cirque dans l'acception la plus actuelle de ce terme. C'est qu'il doit être plus que très professionnel (précis, consciencieux, etc.) s'il ne veut pas rater son numéro. Quant à sa mémoire, elle ne doit pas être excellente : elle doit être prodigieuse ; en loyal Monsieur Loyal, Novarina, dans *Scherzo*, félicite d'ailleurs Dominique Pinon qui « est l'un des rares humains à pouvoir énoncer par cœur le 'théorème de caractérisation de l'espérance conditionnelle comme solution d'un problème de minimisation dans le cas densité-densité' »[173] – un tour (de force) effectivement très difficile à réaliser.

### 1.2. Un seuil très mystérieux

Dans « L'Offrande Imprévisible » Laurence Mayor, actrice et amie de Novarina, racontera ceci :

***Lorsque nous répétions Vous qui habitez le temps, Valère Novarina parlait de champion de la mémoire. Le public devait assister à un exploit étourdissant de la mémoire, à son « drame », comme il assisterait au sextuple saut périlleux d'un acrobate. Parce qu'il y a une folie, une jouissance à aller toujours plus haut, plus loin. Jamais il n'y a eu de moments de détresse dans le travail, mais parfois, lors de répétitions, des moments de fou rire inquiétants, comme si la calotte derrière la tête sautait. On a l'impression d'être au bord du collapsus, d'avoir franchi un seuil très mystérieux.***[174]

L'auteur évoquera encore l'acrobatie dans une interview accordée à la revue *Europe* dans laquelle il dit connaître un moine « qui salue le Christ chaque matin comme l'acrobate qui a réussi le plus périlleux de tous les sauts ». En somme et comme on l'aura compris, il s'agira pour nous, dans cette partie, de signifier que l'intérêt que Novarina semble porter au cirque se retrouve tout naturellement, mais de façon peut-être parfois cryptée, dans les figures de style qu'il utilise et les actions de certains de ses personnages, actions que l'on peut souvent, de fait, assimiler à des tours, à des numéros voire à des farces ou à des tours de magie. En parodiant l'auteur, disons qu'il s'agit pour lui de nous "faire passer dans l'autre monde en cirque", par le rythme qu'il implique, par la clownerie et par l'acrobatie. On verra encore que cirque et sacré sont souvent associés, et de façon très naturelle, par le dramaturge qui estime intéressante la liturgie du cirque, son cérémonial et ses opérations.

[172] Dimension qui se retrouva d'ailleurs dans l'adaptation de *Lumières du corps* que proposa le metteur en scène Jean-Pierre Armand (la première ayant eu lieu en 2008 à la Cave Poésie de Toulouse).

[173] Valère Novarina, « Quadrature », *Scherzo*, op. cit., p. 16.

[174] ***Laurence Mayor, « L'offrande Imprévisible », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 241.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 1.3. Liste et piste : présentation des prestations

Le mot de numéro est d'ailleurs volontiers utilisé par l'auteur lui-même comme le constate Etienne Rabaté :

***Novarina parle […] de « numéros », qui produisent immédiatement les expressions numéros de cirque, ou de music hall, et donc l'effet, ou l'illusion, d'une présence scénique carnavalesque.*** [175]

Allons plus loin en affirmant que toutes les pièces de Novarina se présentent plus ou moins comme des spectacles de cirque. Ainsi, la très longue liste de noms souvent donnée au début correspond à ceux des artistes qui vont devant nous effectuer leur numéro : c'est un peu l'équivalent d'une affiche comme celle, puisée dans un roman de Jorge Amado, *Bahia de tous les saints* (affiche à rapprocher d'une annonce faite par haut-parleur dans les rues d'une ville) et qui nous promet de voir « le paillasse Bouboulle, le singe ivrogne, l'ours boxeur, le lion africain, la célèbre trapéziste Fifi, l'homme serpent, Joujou et son cheval, l'homme qui mange du feu, le grand équilibriste Robert, le géant noir Baldo et l'incomparable Rosenda Rosenda » – redoublement très novarinien. Ici, il faudrait donc rapprocher le nom des attractions proposées des listes qui font le début de certaines pièces. Au fond, c'est de la même chose qu'il s'agit : on va devant nous faire son sacrifice comique (expression ne s'appliquant pas aux seuls clowns).

*Le Jardin de reconnaissance* par exemple commence par une liste de noms tous plus clownesques les uns que les autres (cf. « Thiozule et Rulite, Plumace et Matagrossier, Tube et Limon, Vésule et Portion ») et cela est encore plus frappant au début du *Drame de la vie* (avec des noms comme Sapolin, L'Homme de Bombe, Sapoléon, Papus Lochon, le Septomane, Jean L'Enclumeur, Jean Bocardi, le Porteur Génitien, Basculet, l'Homme de Bozon, Glady's Minor, Dalto, Craton, Madame Sperme, Landron, Acton, Jardon, Ontru).

Notons qu'Amado n'est bien sûr pas le seul auteur à avoir dans son œuvre évoqué le cirque, Novarina passant également après Ramuz, Marcel Aymé, Céline, Michaux, Tardieu, Genet, Trenet mais aussi Matheson, Sturgeon et San Antonio (il existe même un livre consacré à des écrits de cirque dans la collection "Bouquins" : y figure notamment un ouvrage d'Edmond Goncourt mais aussi des œuvres d'auteurs moins connus comme Jules Claretie, Rodolphe Darzen, Gustave Kahn, Félicien Champsaur et Gustave Coquiot). Certains de ces écrivains (en particulier Frédéric Dard, auteur « clounique » et obsessionnel) ont d'ailleurs un fonctionnement tout à fait circassien en ce qu'ils retravaillent toujours les mêmes figures – et c'est aussi le cas de Valère Novarina.

Autre correspondance : on meurt beaucoup chez Novarina (dans *Le Drame de la vie*, notamment) mais il semblerait qu'au cirque, cela arrive parfois aussi aux dompteurs et autres trapézistes officiant sans filet, sans compter la réception éventuellement problématique de l'homme-canon. Mais nous allons vérifier tout ceci en entrant sous le chapiteau du fabuleux Cirque Novarina…

## 2. Des numéros s'enchaînant à un rythme endiablé

### 2.1. Un nouveau Cirque des excentrique

#### 2.1.1. Musique et magie du cirque

[175] ***Etienne Rabaté, « Le nombre vain de Valère Novarina », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 53.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***Il faut tout jouer allegro. Pas de temps, jamais. Le théâtre classique devait être comme ça : Molière ou Shakespeare, ça va à toute allure. Toscanini. Ce sont les metteurs en scène qui s'étendent, commentent, ralentissent. L'acteur va vite, l'écriture va toujours à toute allure. Tartuffe, Héraclius, Coriolan – à la création – ça ne traînait sûrement pas.***

Novarina met en pratique ce qu'il dit dans la revue *Mouvement*[176] et la rapidité d'exécution sera donc un point commun avec l'univers circassien. Autre point commun : le dispositif général des pièces, qui est finalement le même que dans les *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, à la différence près (mais elle est énorme) que les numéros du « Cirque des Excentriques » sont expliqués, disséqués, déconstruits vers la fin du roman tandis que la magie reste entière à la fin des pièces de Novarina.

Dans *L'Envers de l'esprit* (pp. 64-65), c'est le côté hétérogène du cirque qui est mis en avant, cirque où « chacun des numéros qui se succèdent apporte son espace, installe un autre temps » : » sous le chapiteau », il y a « un découpage du temps, une rythmique de l'espace […] » et « [le] spectateur immobile change continûment de point de vue ».

Par ailleurs, n'oublions jamais que le cirque en général s'accompagne presque toujours de musique. Or, un peu à l'image de « l'orchestre à porcs » qui « entonne Pocardy » (*in* L.M.), nous sommes en présence d'un orchestre pratiquant l'idiosynchrasie chère à Barthes en ce que « se [refusant] aux airs connus comme aux rythmes attendus » : tel est l'avis de Marion Chénetier[177].

Quant à la mise en avant de l'accordéon, elle est "raccord" avec un contexte nous évoquant le cirque, art populaire par excellence. Signalons que cette dimension rythmique et musicale sera également évoquée par Marie-José Mondzain, parlant d'une « [parole] qui explose en mots, cymbales numériques, dans un tempo de cirque où se joue la Passion selon saint Mathieu » pour tenter d'expliquer ce qui est à l'œuvre sur cette scène-là[178]. Pour les numéros qui nous sont donnés à voir, beaucoup ont partie liée avec la magie, genre relevant aussi du music-hall et du cabaret – et parfois même du Grand Guignol comme avec, dans *L'Origine rouge* (p. 131), l'évocation morbide du numéro de la femme sciée dont la tête et les pieds parlent. Ici, le rouge du nez est ambigu : « Oh regarde comme le rouge est bicolore ! Arrête de hocher du nez » (O.I., p. 55).

A l'origine, le cirque Barnum, il faut le rappeler, procède d'un musée des curiosités ; or, c'est aussi un peu le cas du cirque Novarina... A la façon d'un aboyeur de cirque – et l'on pourrait ici imaginer un fond sonore avec roulements de tambour –, un personnage mystérieux, ou plutôt une figure récurrente (un masque ? une entité ?) semble nous prévenir : « Vous allez voir maintenant comment l'homme sort mort » (D.V., p. 213). Un autre magicien possède un don particulier : « il voit dans les urnes » (D.V., p. 74). Un autre semble avoir un peu les mêmes pouvoirs que l'étonnant Spiderman : « Deux jets de spermes lui sortent des poignets » (L.M., p. 349). Un nouvel illusionniste semble rater son numéro : « Je n'arrive pas, par une décision de moi-même, à faire bouger les membres d'autrui » (D.V., p. 82). Plus liée à l'univers du cabaret, la ventriloquie est représentée dans *Je suis* : « je parlai de la bouche close » (p. 18), etc., etc.

[176] Valère Novarina, « La combustion des mots et le sacrifice de l'acteur », *Mouvement*, op. cit., p. 24.

[177] Marion Chénetier, « Petit débat avec *La Lutte des morts* », *Europe*, op. cit., p. 142.

[178] Marie-José Mondzain, « "Mort à la mort !" », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 320.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Certes, il arrive (en fait, ce n'est pas rare) que l'on rate des tours mais au fond, peu importe : Le spectacle continue ! Et cette exclamation traditionnelle est peut-être la phrase-clef du cirque Novarina : rien ne doit jamais s'arrêter ; on doit, par l'enchaînement des numéros, donner l'impression d'un fou tourbillon, d'une sarabande endiablée.

### 2.1.2. Les arrivaux balades de la piste

Les tours défilent donc à une vitesse inouïe (surtout dans *Le Drame de la vie*) mais notons que le cirque en question a souvent à voir avec la parole ; c'est ainsi que des jongleurs entrent en piste mais « [les] spermes qu'ils se lancent sont des paroles » (L.M., p. 482). Dans cet étrange cirque, l'on ne recense pas d'homme-canon, mais un certain Mac Norton nous sera présenté comme l'homme-aquarium (L. M., p. 465), être plus fragile capable (du moins : on peut le supposer) d'accueillir des poissons à l'intérieur de son corps. Dans *La Chair de l'homme*, c'est une « femme-serpent » que l'on croise (p. 204).

Ressemblant à Jésus, un étrange dompteur se fait fort de commander à un pain comme si c'était un animal de cirque (C.H., p. 156) ; ici, c'est à l'imagination du spectateur/lecteur que s'adresse Novarina : à partir de la vision proposée, à nous de créer, d'inventer une histoire – d'imaginer par exemple un dompteur blond et mal rasé faisant passer à travers un cerceau des pains mobiles et sautillants comme des otaries. Le Christ, que Novarina compare ailleurs au pélican (rapprochement en fait assez classique et analysée notamment par Borgès dans son *Manuel de zoologie fantastique*), pourrait même d'ailleurs être considéré comme un funambule entre Dieu et les hommes ; cela rappelle aussi l'idée, évoquée par Daniel Znyk dans une interview qu'il accorda à *Mouvement* d'un « sentiment de justesse » qui autorise une certaine possibilité de progression voire d'avancée sur le fil du rasoir pour les acteurs novariniens.[179]

Un autre tour (et un autre animal) sera évoqué par Olivier Dubouclez dans son livre: dans *La Scène* en effet, Dominique Pinon « saute par le cadre d'une fenêtre comme un lion à travers un cercle enflammé ». « Ces instantanés de chapiteau sont nombreux » constate le critique qui, juste après, évoque l'«étoilement des évènements et des attractions qui est propre au cirque » puis, il a ce développement : « L'acrobatie est une cristallisation du mouvement, action humaine abrégée, réalisation éphémère qui, une fois accomplie, disparaît immédiatement pour qu'une autre lui succède ».[180]

Dans *Le Babil des classes dangereuses*, le numéro de la résurrection d' « autrui-le-mort » sera réalisé par Monsieur Hoquet et présenté par l'aboyeur Mugeon :

***Monsieur Hoquet, toute la ménagerie attend (ces culs sont morts apparemment), […] Monsieur Hoquet, donnez-leur chaud ! D'ici Monsieur Hoquet va faire du corps sortir leur voix d'en bas d'la terre.***

Quant aux otaries, si le Protée de Claudel s'en fait des amies privilégiées – notamment celle qu'il nomme « Otary's » (ce qui ressemble à l'Androlys novarinien et peut évoquer le nom de quelque famille circassienne : frères funambules ou autres) – les otaries sont par excellence des animaux de cirque et on pourrait même en voir une (nous faisons allusion au coin droit du bas de ce tableau) jouant avec un ballon, dans une peinture de l'auteur que l'on peut retrouver dans le dossier central de *Valère Novarina. Théâtres du verbe* (op. cit., p. 192 et suite). Dans le petit livret fourni avec le D.V.D. de *La Scène* (à la p. 3), c'est plutôt

[179] Daniel Znyk, « Habiter la partition : rencontre avec les acteurs de *L'Origine rouge* », *Mouvement*, op. cit., p. 30.

[180] Olivier Dubouclez, *Valère Novarina. La physique du drame*, op. cit. , p. 25.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

un hibou que l'on voit, un hibou faisant du trampoline (à moins qu'il ne s'agisse d'un filet de sécurité), ceci sous les yeux de deux siamois longilignes qui sont sans doute des acrobates.

### 2.1.3. Le saut dans des cerceaux carrés

Dans *La Scène* (p. 116), on s'adresse comiquement à des mots auxquels on parle comme à des animaux de cirque refusant parfois de faire leur numéro (*idem* pour les pensées) et de sauter dans le cerceau (le vide du cerceau pouvant être celui du cerveau ou celui d'un tableau, d'un cadre carré sans peinture au milieu). Dans *L'Acte inconnu*, on retrouve des cerceaux : à la page 126, avec la mère-serrure (« vous êtes passée au travers d'elle ») et à la page 48 : « L'homme est la seule bête de naissance capable d'en imiter une autre – et de passer au travers », ce qui pourrait novariniennement se résumer par "L'homme est un cerceau pour l'homme" : il faut passer par autrui pour se nourrir de lui au propre comme au figuré. A la page 146, le cerceau se fait mystique : c'est Dieu. On comprend que les quatre coins du cerceau font écho au petit cadre en bois qu'on voit parfois sur scène ou à la vaste fenêtre sans verre que Dominique Pinon traverse en dansant. Sauter dans ce cerceau, c'est sauter dans l'amour – d'ailleurs, il nous est précisé dans *L'Acte inconnu* : « Le vrai amour, le pur amour n'a lieu que dans le vide : il est élan, déprise, saut périlleux » (p. 146).

Chez Novarina (nouvel oxymore), le cerceau est donc plus carré que rond : aux quatre coins, il y a des lettres : D, I, E, U ou V, I, D, E (voire L, O, V, E pour les anglicistes et A, M, O, R pour les latinistes et les hispanisants). Très logiquement, s'il doit évoquer la face d'un dé (renvoyons ici au C.D. du *Vrai sang*), Novarina choisit bien sûr d'évoquer le 5, le point du milieu étant peut-être dans son esprit l'Adam de l'amour, sautant dans Dieu, ce cerceau carré. Aux coins du cerceau, les quatre lettres se changent parfois en devenant celles qui forment le mot MORT – dans ce cas, le cercueil se fait "cerceuil", le grand saut dans l'au-delà et/ou *ad patres* constituant un autre type de numéro.

Dans *L'Envers de l'esprit* enfin (peut-être le plus chrétien de tous ses livres), on pourra estimer que la métaphore du cerceau se retrouve un peu dans la phrase « Nous sommes des animaux invités à passer au travers du langage » (p. 98).

## 2.2. Danse et voltige

### 2.2.1. Gymnaste et Androlys

Quant au voltigeur Androlys, son tour ressemble, par son infaisabilité, à celui de Gymnaste (*in Gargantua*), ce dernier étant peut-être (l'équitation étant à la base du cirque) le premier circassien de l'histoire de la littérature :

***Lors par grande force et agilité fit en tournant à dextre la gambade comme davant. Ce fait, mis le pouce de la dextre sus l'arczon de la selle, et leva tout le corps en l'air, se soutenant tout le corps sus le muscle et nerf du dit pouce : et ainsi se tourna trois fois. A la quatrième, se renversant tout le corps sans à rien toucher, se guinda entre les deux oreilles du cheval, soudant tout le corps en l'air sus le pouce de la senestre ; et en cet état fit le tour du moulinet, puis frappant du plat de la main dextre sus le milieu de la selle, se donna tel branle qu'il se assit sus la croupe, comme font les damoiselles. Ce fait, tout à l'aise passe la jambe droite par sus la selle, et se mit en état de chevaucheur, sus la croupe. Mais (dit-il) mieux vaut que je me mette entre les arçons. Adoncques, se appuyant sus les pouces des deux mains à la croupe devant soi, se renversa cul sus tête, et***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***se trouva entre les arçons en bon maintien, puis d'un sobresault se leva tout le corps en l'air, et ainsi se tint pieds joints entre les arçons, et là se tournoya plus de cent tours, les bras étendus en croix […].***[181]

Notre étonnement à la vue de ce fantastique numéro équestre pourra être à l'image de la réaction des spectateurs retranscrite juste après : « Tandis qu'ainsi voltigeait, les maroufles en grand ébahissement disaient l'un à l'autre : Par la mer dé, c'est un lutin, ou un diable ainsi déguisé ». De même, dans *La Chair de l'homme*, les « voltigeurs » (et on a aura, ci-avant, noté l'utilisation du verbe "voltiger" par Rabelais) auront de quoi nous époustoufler :

***L'Enfant de corde exécute un libre piqué arrière : sursaut-cabrade, saut coréen, double piémontais, gagarine avant gauche, volte, triple icare, sanglé-vrillé, vire-volte, hélice-papillon et retour pieds sur la terre (p. 173). Jean-qui-Va-Vers-les-Choses s'élance et plonge : carpé tendu, double saut périlleux avant, retour demi-groupé, vrille, coup de pied à la lune, demi-vrille, tire-bouchon, demi-diabolique retourné, haut vol varié, équilibre, plongeon hirondelle (p. 317). L'enfant en Oui-bref exècre le Tour Humain mais doit le faire cependant : il enfile son costume d'actatien, monte à l'agrès et se lance avec une direction initiale tangente au cercle décrit par le trapèze : son corps décrit un mouvement balistique parabolique, de portée verticale proportionnelle à la projection horizontale de la vitesse, il atteint le porteur et virevolte, par un mouvement rapide de torsion rétrograde de son thorax autour de l'axe vertébral, il revient : le voici projeté de face avec une vitesse tangente au cercle décrit par l'agrès ; son corps décrit un mouvement de glissière hélicoïdale autour de son centre d'inertie et engendre une parabole équilatère d'excentricité et de portée égale au produit de l'énergie cinétique initiale de la masse humaine lancée par la hauteur du mât ; si, par malheur, il s'écrasait sur la piste, la diminution soudaine d'énergie mécanique provoquerait une hausse de la température du sol au point d'impact […] son corps disloqué en x parties rebondirait en obéissant aux lois de la réflexion de Descartes - mais l'exercice réussit et voici que l'acrobate salue sous des applaudissements de magnitude quatre […]. Il est acclamé sous le nom de Jean Palacy (pp. 355-356).***

Dans les trois exemples choisis (dans le troisième, on n'est pas très loin d'une chanson assez connue de Brigitte Fontaine), on pourra estimer que le style utilisé relève en fait du commentaire sportif mais aussi du cours de physique, de mathématiques et de géométrie dans l'espace. Toutefois, le commentaire en question (consistant donc en une description des complexes figures qui s'effectuent devant nous) reste en fait d'ordre pataphysique, l'auteur se situant finalement ici entre Léon Zitrone et Alfred Jarry.

Cela dit, l'auteur n'est pas si loin de la réalité dans la mesure où les figures de danse, de gymnastique ou de patinage ont déjà des noms très poétiques (l'hirondelle inversée, etc.) : il nous rend donc peut-être plus encore sensible qu'avant à cette poésie sportive, son intention n'étant pas forcément de toujours parodier les termes techniques et très spécialisés.

### 2.2.2. Tout sur la funambe

[181] ***François Rabelais, Gargantua, op. cit., p. 33.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

C'est dans *Le Babil des classes dangereuses* et *La Lutte des morts* que nous prendrons vraiment la mesure de l'intérêt que Novarina porte aux funambules, voltigeurs, antipodistes, trapézistes, acrobates, équilibriste et autres fil-de-féristes. Il se pourrait même que dans une certaine mesure, l'auteur soit de la partie – c'est l'avis de Christian Hubin le présentant comme un « funambule métaphysique en quête d'in-identité » dans un article intitulé « Une Maladie » et figurant dans *Valère Novarina*. *Théâtres du verbe*(p. 289). Cet intérêt se retrouve peut-être aussi dans sa peinture ; il est d'ailleurs une œuvre où il nous semble apercevoir une corde et qui figure à la toute fin du dossier central proposé dans *Valère Novarina. Théâtres du verbe* (p. 192 et suite).

Le mot-même, "funambule", semble inspirer l'auteur qui, outre l'apocope en « funambe », invente « funambé » (L.M., p. 340) et « funambulé » (L.M., p. 339) – le « funambulé » étant défini comme « un qui passe qui traverse qu'on pousse qui tombe qu'on pousse qui passe » (L.M., p. 339). A la page 344 de *La Lutte des morts*, il sera aussi question d'un « efforçon funambé » qui « passe pour personne travers les mortes» – dans *Entrée dans le théâtre des oreilles* (T.P., p. 69), le dramaturge lui-même dit se voir « comme un trapéziste aux yeux fermés qui saisit l'espace et le temps en pensée avant d'aller dans le vide ».

Cependant, c'est surtout la description des numéros de ces étranges artistes qui pourra nous faire rire car enfin en quoi consistent vraiment leurs funambuleries ? C'est à soi d'essayer de le comprendre, notre théorie personnelle étant que ce sont des croque-morts jouant avec des cadavres ou se disputant des âmes ; le confirme peut-être cette didascalie : « il crâne. Deux antipodistes lui font des numères et lui tractent dix fois les jambes des voûtes des pieds. » (L.M., p. 359). Plus loin, un personnage nommé Funambe (un ange ?) déclare « Nous ne connaissons pas d'autres actions que celles qui modifient la tombe », comme un préposé au service après-mort. Autre exemple : à la page 374 de *La Lutte des morts*, tandis que « Fonction Femnique monte dans l'autogène », « les Glady's exécutent l'exercice du Sauveur » et « Asmus et Orogi » (des clowns accompagnant la montée au ciel de l'âme du défunt ?) « font une chanson autour du mort posé sur ses tréteaux, allégro à use-dent ».

Une chose est sûre : « funambe » et mort sont intimement liées ; ainsi dans *Le Babil des classes dangereuses*, après une technique installation d'échafaudages (cf. « On hisse le mécanus au sommet des échelles. »), on assiste à un curieux numéro de parole performative (cf. « Sitôt apostrophé, il lance sa floraison ») qui se termine fort mal : « Echec de l'exercice. Quatre athlètes identiques remplacent le voltigeur tombé. Gabet assure la transition » (p. 328).

Ces acrobates dans l'espace pourront éventuellement se confondre avec des oiseaux ou des peintres en bâtiments ; c'est le cas dans *Le Babil des classes dangereuses* où survient un tragique accident de travail, un «[corps] animal » étant « tombé de la piste » (p. 304) – pourtant, il semblerait que l'on relativise le drame en le désamorçant par le rire : « je n'appelle pas ça tomber en poussière mais mordre le plancher. ». D'ailleurs, dans ce cirque, celui qui est tombé se relève toujours : « Au trapèze, il faisait des bonds splendides. » (B.C.D., p. 307). A la page 429 de *La Lutte des morts*, on introduit une ambiguïté concernant la nature de la corde utilisée : « Les champions des numéros Cuivre-et-Corde sont pendus aux branches qui bordent les nationales » : ici, même la mort devient un numéro.

### 2.2.3. Le Numéro de l'Amour et de la Mort

De même, il nous faudrait, aux pages 433-434-435-436-437 de *La Lutte des morts*, signaler le numéro des Plany's (également évoqué par Marion Chénetier dans un de ses articles) :



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« Ils entrent et exécutent le numéro de « double barbare » en joquier (c'est une sorte de périlleux avec exécution des pieds dans la chaise) » puis « Plany's sort deux mannequins, mâle et fémelon » et commente : « Les corps terrestres, de part et d'autre du vide, girent leur volton, moulinent des bras à coups troudants, lament l'autre à chaque part, vident le trou » (tandis que « Ruissette offre sa gravitation solitaire en spectacle. ») ; mais il semblerait que « [ces] corps qui se battent savent pas ce qu'ils bouchent » – les « morts qui se cognent [pouvant] pas se toucher » (car seule l'expérience « saisit le vide du cul »).

Un accouplement de morts aura cependant lieu juste après mais on les sépare puis ils se raccouplent : « Pinons » s'encourage un des « fauteurs » qui est « tout réouge » et « s'arc-boute à la rampe » – « centrouiller le douquet », « soudoyer les furigots » et « passer la rampe dans le revers » correspondant peut-être à des caresses et/ou à des positions sexuelles.

De son côté, Ruissette, rêveuse, se trouble en évoquant l'enfance d'un certain « dorcet-philippin » qui « [s'mordait] le ponse […] jusqu'à ce qu'il fasse son cerveau-mirliton » (« C'est une vraie horreur comme exemple de la vie passagère ») ; ce coup de mou lui est fatal car, comme dans un poème de Michaux, elle se fait successivement « paralyser les phinctons », « ramer l'os à Pacques » et « percer la cahorte », après quoi elle est « chapotée par les véros » pour finalement « [sortir] en trombe ». Puis, les Plany's « défont les mannequins » et semblent procéder (cf. « Uzon et la Cancératice apportent le sabrien et les signaux à Sauge et Rectant qui les restituent à l'ugin du vénéral Lambe ».) à une comico-morbide redistribution des cadavres ayant servi à ce que l'on pourrait nommer le Numéro de l'Amour et de la Mort.

Au fond, *La Lutte des morts* se situe entre macabrerie et clownerie ; c'est dit clairement à la page 374. Lorsqu'on meurt, cela fait numéro (d'ailleurs, ici : tout fait numéro) ; dans *L'Atelier volant*, on est même prévenu : « Attention : je vais commencer à mourir » (p. 152). De même, dans *Le Drame de la vie* (pièce au titre souvent paradoxal), la mort de Buffet est présenté comme un numéro par l'intéressé lui-même : « Je salue tout le monde bien bas. J'entre en grande décomposition » (p. 32). Dans *L'Origine rouge*, mort et voltige sont à nouveau évoqués : « Ton père qu'était funambule / Un 8 du mois d'néandron / Chuta blanc d'son escadron » (p. 127). Mais certains acrobates se relèvent : « Lorsque Christ se releva / Du linceul du Golgotha / Hors de mort, il s'exalta » (p. 129) ; en fait, il s'agit peut-être (cf. « trois parents », « feu d'artifice/Jaillissant des orifices », « sacrifice comique », « pour en finir », « pour resurgir ») d'une seule et même personne mourant-ressuscitant.

Sous ce chapiteau s'affrontent en fait Eros et Thanatos. D'ailleurs, dans le « Cirque d'action », même le coït est un numéro (L.M., p. 473). Parfois, tout se confond un peu et c'est ainsi que la « Scène de Séparation » (D.V., p. 87) s'effectue dans un contexte festif – de même, lorsqu'il y a assomption (un peu comme dans le bouddhisme), il semble que ce soit vers le néant.

Au fond, s'il y a un équilibre à garder, c'est celui-là : faire en sorte de rester en vie alors qu'autour de soi, tout crie mort comme un néon qui clignote. Comment ne pas tomber dans le vide tout en y tombant ? C'est peut-être ce que nous enseigne Valère Novarina, auteur capable (comme Beckett) de raconter la chute.

### 2.2.4. Le Déséquilibriste

De l'échec, du risque et de la chute, on pourra même faire métier : ici, c'est comme une vocation que d'être « déséquilibriste » (A.I., p. 51) plutôt qu'équilibriste : si l'équilibriste fait



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

tout pour tenir en l'air, le déséquilibriste, lui, préfère risquer de tomber – c'est peut-être plus drôle.

A une pertinente question posée par Diane Launay pour un magazine toulousain[182], « Si Valère était…un personnage de *L'Acte inconnu* ? » (ce genre de question ressemblant dans le principe à un poème de Benjamin Peret sur Yves Tanguy), Novarina répond « Le Déséquilibriste », évoque sa passion pour le ski puis explique qu'il « parle souvent de la notion de déséquilibre aux acteurs, de cette position entre le confort et le risque » : « […] l'acteur ne doit pas s'installer dans le confort du personnage . Il doit jouer ce qu'il est, trouver son souffle. Pour dire la vérité, quoi qu'il en soit, il faut être soi ». Cet adjectif inventé ne qualifie pas mal Valère Novarina –et on pourrait presque ajouter que dans sa manière d'associer cirque et sacré, c'est un "ézéchiellibriste"…

Dans *L'Envers de l'esprit* (p. 40), le dramaturge, évoquant à nouveau le ski, va jusqu'à se présenter comme celui qui cherche à déséquilibrer l'acteur, tout en sachant que ce dernier saura toujours, tel un chat, retomber sur ses pattes – surtout si le félin s'appelle Daniel Znyk :

***Avec un animal de la force et de la taille de Daniel Znyk, je peux planter mes piquets de slalom encore plus rapprochés, passer soudain d'un ample slalom à un slalom géant très serré, avec sauts de bosses. Il y a des bonds que seul Daniel Znyk peut bondir, des chutes victorieuses dont lui seul peut calculer l'exact tempo. Je trace par anticipation beaucoup de figures que seul le corps de Daniel Znyk peut écrire.***

La métaphore animalière se poursuit d'ailleurs à la page suivante : « Entre l'écrivain et l'acteur, il naît un couple animal » : « Cheval et cavalier » – là encore, le cirque n'est pas loin.

### 2.3. Commentaire des numéros

A travers notre référence à une scène du *Gargantua* mettant en avant le personnage secondaire appelé Gymnaste, on aura en somme évoqué le cheval d'arçon, qui est devenu une discipline olympique. De même, spécialité inscrite aux J.O. de Moscou, le trampoline était pratiqué par les trapézistes de cirque de la fin du XIX$^{ème}$ siècle : par ces précisions historiques, nous voudrions signifier que dans la réalité comme chez Novarina, la frontière n'est jamais très nette entre sport et circassité. Souvent, les figures décrites dans *La Chair de l'homme* se situent en effet à l'intersection du cirque, de la danse et du patinage artistique, la rhétorique à l'œuvre pouvant donc évoquer les commentaires tarabiscotés d'un Léon Zitrone au sommet de son art ou d'un Nelson Montfort au meilleur de sa forme ; qu'on en juge :

***[…] pas chassé, battement en rond, assemblé battu, petit jeté arrière, bras en couronne, assemblé soutenu en tournant, grands battements, jetés balancés, demi-plié coupé, pas de valse à la seconde, grands raccourcis, pas de bourrée balancé, demi-plié jeté bateau, ballonné devant, cabrioles battues, grands temps entrecroisés et entrelacés, échappé glissé en seconde, temps lié en avant, petit temps lié à la seconde et à droite, tour piqué en grande seconde, épaulé à gauche, tour à l'espagnole, pas de basque ouvert, petit jeté, dégagés passés, retiré en montant, piqués sur le talon, tour piqué en attitude, piqué simple, tour plané, grand changement de pied avec retiré des deux pieds, temps levé sur les deux pieds, failli-glissade, retiré en sautant, entrechat volé***

[182] Valère Novarina, « Entretien avec Diane Launay », *Let's motiv*, mai 2009.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***de volées, jeté en tournant, ballotté, sautés tortillés, saut frappé, tour piétiné, pas de ciseaux, temps de flèche, failli sissonne, doubles ronds de jambes sautés, tour soutenu enveloppé à droite, petits battements suivis, saut de chat, battements tendus jetés à la hauteur, cabriole à la seconde, tombé en quatrième devant, changement de pied, rond de jambes fouettés enveloppés, pirouettes sautillées à la grande seconde, arabesque étirée, failli assemblé, sissonne fermée, petit temps de cuisse failli, grand fendu en seconde, cabriole fermée, grands battements emboîtés fléchis, battement fondus, jeté fermé en seconde, fouetté pied à terre, sissonnes battues, frappé devant derrière, glissade, battements tendus jetés, ronds de jambes à terre jetés, jambe gauche pointée en quatrième derrière, glissade en remontant, jeté enlacé, demi-rond de jambe en dehors, grand tour fouetté sur pointe, tour enveloppé, failli, grand jeté, pas de bourrée taquetée, zapatéado, brisées volés de volée, grand jeté en avant, tour plané, sissonne enlevée, arabesque penchée, révérence, glissade à la seconde, glissade derrière, révérence, arabesque inclinée, soubresaut, posé en arabesque, tour de promenade, entrechat dix, saut volé, sortie Nijinski (pp. 301-302-303).***

La différence avec les deux commentateurs cités ci-avant, c'est que les figures évoquées le sont sous la forme d'une liste et ont l'air assez infaisables ; mais surtout le nom des figures nous paraît bien farfelu : l'auteur semble en fait procéder notamment par mélanges de figures et proposer des « mouvements contradictoires » (p. 303). L'amusant pour le lecteur est d'essayer d'imaginer à quoi toutes ces figures pourraient bien correspondre. A lui et à son tour, alors, d'accomplir des prouesses…

Mais c'est un effort pataphysique, imaginaire, mental, intérieur qu'il lui faudra effectuer, ceci afin d'apprécier pleinement le spectacle proposé ; Christine Ramat va peut-être un peu dans le sens de cette idée lorsqu'elle écrit :

***En fait, le texte nous convie moins au spectacle d'une multitude de numéros (aucun ne sera donné à voir), qu'à une suite d'opérations mentales acrobatiques pour tenter de ses représenter ces impossibles figures. Car la forme paradoxale de La Lutte des morts est de s'imposer à la fois comme un théâtre abstrait, le plus abstrait qui soit (comment en effet se représenter concrètement ce qu'est « un numéro double barbare en juquier ?) et comme un théâtre de l'action ininterrompue. On assiste en effet à la répétition d'une multitude d'actions difficilement interprétables dans un continuum qui fait perdre et le fil de la narration et le fil du temps. Comme dans une sorte de tourbillon qui reviendrait perpétuellement autour des mêmes instants suspendus, que l'auteur résume autour de trois procès dans « Le Drame dans la langue française » : Entre/jouit/ meurt qui sont les trois grandes phases cycliques de la reproduction (naissance/ engendrement/mort), les numéros zèbrent la scène fictive d'incessants allers et venues, d'entrées sorties qui ne mènent nulle part. La fugitivité des numéros est indice des unités signifiantes dont la seule signification est de n'avoir pas d'autre signification que le mouvement de sa rotation. Cette vision cyclique du temps, représentée par la figure circulaire de la piste de cirque, s'exalte dans le vertige de la vitesse et dans la dépense rythmique.***[183]

[183] *Christine Ramat, Valère Novarina. La comédie du verbe, op. cit., pp. 137-138.*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

C'est ce constant mouvement tournant qui donne le vertige : comme au cirque, on s'identifie aux artistes, emportés que nous sommes par ce tourbillon prodigieux.

Pour finir, signalons – afin d'être le plus complet possible – que la liste recopiée ci-avant était annoncée par la liste des danses qui « se [dansent] surtout avec les pieds : angle droit, rectus-versus, steeple-pattes ou marche des grues » (B.C.D., p. 175). Quant aux « danses en vol épais » (B.C.D., p. 309), elles s'appliquent peut-être à des essaims compacts de funambules ayant pris leur autonomie, sortis du chapiteau, devenus des oiseaux.

## 2.4. Des figures parfaitement infaisables

Dans *L'Animal du temps*, il y a des dates lancées (p. 42), ce qui pourrait encore correspondre à un nouveau type de jonglerie. Aussi bien, on pourrait parfois parler de paroles jonglées, d'envois et de passages de mots/massues d'un acteur à un autre.

Précédemment, on aura évoqué la nourriture ; or il pourra être aussi question de « cirque alimentaire » dans *La Lutte des morts* (p 425). Ce que cela signifie ? C'est, comme souvent avec Novarina, très difficile à dire, l'artiste travaillant sans filet, prenant des risques avec la langue et jouant avec comme il jouerait avec de la dynamite (celle qu'il y a dans les mots, peut-être, chargés qu'ils sont d'histoire et de passé, évoluant, mobiles et volatils).

Ici donc, le danger et la peur de faire un faux pas, de tomber, de rater le numéro est omniprésent. Le « cirque clinique » (L.M., p. 483) accueille-t-il donc ceux (clowns, trapéziste, dompteur, etc.) qui échouent ? Ou faut-il y voir un moyen pour Novarina de critiquer moliéresquement l'hôpital de façon générale ? C'est que mettre sur un même plan clinique et cirque n'est pas forcément très rassurant ; on pense à des chirurgiens en perruques, nez rouge, pistolets à eaux, etc.

Pêle-mêle, on aura aussi pu noter une « face humaine peinte en crème » dans *Pendant la matière*, un « pitre en trois figures » dans *Vous qui habitez le temps* (p. 92), une allusion à des « tours d'assiettes » dans *L'Animal du temps* (p. 40), une allusion directe au « Cirque Amar » dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 14) et au nom « Amar » dans *L'Acte inconnu* (p. 154), et l'utilisation d'un terme typiquement circassien (cf. « galoupe ») dans *L'Opérette imaginaire* – pièce où l'on croise également les « trois frères Véloces » (p. 102) tandis que dans *L'Origine rouge*, on voit passer « Sophie Chiquenaude, la cyclistesse à une roue » (p. 170). Dans *La Scène* (p. 92), il s'agira peut-être de presser le « tube de Polichinelle » comme si c'était du dentifrice. Les tours proposés sont au fond d'essence pataphysique : pour les comprendre, il faut se placer sur un autre plan et c'est ainsi que la « figure Fontaine de vie » est *a priori* une figure impossible à voir (J.R., p. 31) : à nous, par un subtil déhommage, de considérer autrement le numéro proposé.

Cela dit, comprenant que certaines scènes incompréhensibles procèdent au fond du cirque, le public réagit souvent comme si tout ceci se passait en effet (et comme ce fut le cas à Lausanne, à l'époque de *L'Origine rouge*) sous un chapiteau et applaudit parfois – c'est aussi à l'acteur de faire comprendre au spectateur qu'il assiste à un numéro. Signalons encore la présence du cirque dans *Devant la parole* (p. 141) où il est comparé au nô (l'image d'un clown ressuscitant est tout à fait novarinienne) :

***[…] il n'y a rien qui évoque plus le nô, ici chez nous en Occident, que la vélocité empêtrée, le poids agile de Gugusse, Charlie Grivel, Rudy Llata et Grock. Au nô comme au cirque, le costume flotte comme si le corps était devant nous ballotté par son ombre. […]. Le corps des « personnes » du nô est langé trop***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***large comme celui du clown, avec des ailes inutiles amoncelées sur lui. Des bandelettes à n'en plus finir – comme Grock qui ressuscite en sautant.***

### 2.5. Omniprésence de la clownerie

#### 2.5.1. Un cirque clinique et crimique

Ici donc, le danger et la peur de faire un faux pas, de tomber, de rater le numéro est omniprésent. Le « cirque clinique » (L.M., p. 438) accueillerait-il donc ceux (cf. clowns, assistante du magicien, trapézistes, dompteurs de fauves, etc.) qui échouent ? Ou faudrait-il y voir un moyen pour l'auteur de critiquer l'hôpital (cf. « J'ai mal dans les doctusses ») et l'institution médicale de façon générale ? C'est que mettre sur un même plan cirque et clinique n'est pas forcément très rassurant ; on pense à des chirurgiens en perruques, nez rouge, maquillage, pistolet à eau, etc. C'est ainsi qu'il pourra s'agir, pour ces docteurs d'opérette, de « s'enfoncer le stéthoscope dans les narines » (DV., p. 138) ; bref, comme on l'aura compris, les docteurs novariniens sont essentiellement des gugusses – et c'est pourquoi l'on pourra estimer que l'amusant « doctusse » n'est autre qu'un mot-valise mêlant ces deux termes.

De fait, on pourra rire devant un gag clownesque comme celui qui nous est raconté à la page 99 du *Drame de la vie :* « Un jour j'ai vu sortir de la chambre un organe organique que le chirurgien Duchef portait dans un bocal plastique. On crut que c'était un bout d'organe de vivant mais c'était une vieille plante laissée par un malade qui n'avait point guéri »… En même temps, ce genre d'évocation a quelque chose d'inquiétant : où est passé l'organe ? Quid de cette « vieille plante » ? Ne serait-ce point l'organe d'un organisme extraterrestre ? Ne serait-il pas préférable que le chirurgien Duchef repasse rapidement ses examens ? Ne devrait-il pas arrêter la boisson avant de commettre de nouvelles boulettes ? Le texte est si ouvert qu'on peut élaborer mille et une hypothèses…

Cela dit, à travers le mot, « Docteur » – signalons cette hypothèse, cette autre piste de recherche –, c'est peut-être également la prétention humaine au savoir qui est visée, le « Monsieur-je-sais-tout » en question – en somme un animal parlé (pour ne pas dire un singe savant) – pouvant se présenter par exemple comme un docteur es-lettres. Quoi qu'il en soit de notre statut exact, les clowns-docteurs novariniens fourmillent littéralement dans *Le Drame de la vie*, l'humour à l'œuvre dans leurs opérations-numéros pouvant souvent (à l'image du rire carabin évoqué dans la partie sur les correspondances avec Rabelais) être qualifié de noir (lorsqu'il n'est pas carrément macabre) ; nous en avons un petit aperçu aux pages 211-212 du *Drame de la vie* :

***NORDIER MAJOR. - Secouant le jeune malade, lui enfonçant son vieux trombard dans l'ouie, le jeune Docteur le somme de faire remonter son petit caballero. Et pour ce, secoue la colonne […]. L'HOMME DE LUC. - M'avez-vous bien mangé, Docteur Dubec ? DOCTEUR DES MAINS. - Et vous mon jeune ami, avez-vous toutes vos dents ? […] NORDIER MINOR. - Le Docteur Cocardier n'entend rien et continue de bombarder le malade de Luc. L'HOMME DE LUC.- Nos bouches sont faites non pour parler mais pour manger les gens. DOCTEUR DES MAINS. - « Jeune ami, avez-vous retrouvé tous vos trous ? » L'HOMME DE LUC. - Attention Docteur, j'ai mangé plusieurs êtres avant vous.***

Notons au passage que c'est plutôt l'évocation, le commentaire (à rapprocher ici du procédé rhétorique dit de l'hypotypose) et surtout le caractère vivant et débridé de ce « parler clown » – toutes les actions en question (« bombardage », « mangerie » par crimage) ne se déroulant



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

pas forcément sous nous yeux – qui rendent visible, possible ce type de numéros – en bref : tout passe par la parole.

Quant à l'opéré qui gît sur la table de billard, il pourra s'agir d'une figure christique (ce qui apparente presque les « doctusses » à des légionnaires romains), comme aux pages 270-271 du *Drame de la vie* qui, d'un certain point de vue (cadre médical, rapidité, caractère chorégraphique) semblent annoncer le feuilleton *Urgences* :

***LE DOCTEUR ANESTHESIEN. - Faites entrer l'équipe de tous ceux qui ont le corps à l'endroit […] LE DOCTEUR DES VIES. - Voyez le groupe de Sizon et Cruciphon. Ce dernier est celui des malades qui a la tête percée par le soldat. LE DOCTEUR JAMBISTE. - Comme un tuyau qui annonce par son renflement que c'est une femelle qui va sortir, l'Homme de Cruciphon s'adonne à toutes les malpropretés, jette en l'air tout ce qu'il peut avant d'agonir, tremper tout ce qu'il peut dans un blanc débulum. LE DOCTEUR ANESTHESIEN. - Faites entrer un bocal de formol à finir les actions ! […] LE MALADE DE CRUCIPHON. - Entrent l'Homme de Vieux, l'Animal Neuf, l'Homme de Huit. LE DOCTEUR ANESTHESIEN. - Allons, respire, donne au monde encore un poumon ! Donne de l'écusson, vieux Codet, dis le nom ! LE MALADE DE CRUCIPHON. - Cruciphon fut le dieu. Jean Sabatha, donne-moi un peu d'eau à boire. Je donne mon nom à Crucifer. Je suis Jébédusse […], l'Homme qui toujours voulut porter plus bas son nom. LE DOCTEUR JAMBISTE. - Il tonne contre tout ce qu'il rencontre, somme toujours autrui de faire, brandit sans cesse sa trompe à faire apparaître des actions à l'envers. […] LE DOCTEUR ANESTHESIEN. - Il crusiphone l'heure de sa fin, c'est un mort qui va comprendre plus rien car c'est le seul de nous à être né sans tuyau ».***

Ici, l'absence de tuyau renvoie peut-être au mystère de l'Immaculée Conception mais, quoi qu'il en soit de la question du nombril et du cordon ombilical (cf. « sans »), on assistera juste après – même si l'on se saurait affirmer que cette mort est effective (car il s'agissait peut-être d'une naissance et d'un accouchement) – à une comique oraison funèbre du crucifié en question :

***LE CHIRURGIEN URGENT. - Il ne pensait toujours qu'en lui, il entendait Siphon et Cruciphon sillonner, il confondait les actions et les appels d'air lancés par sa voix.***

Dans la même oeuvre, aux pages 208-209, il y avait déjà une sorte de scène(/cène) métaphysico-moliéresque entre Jean Grand Médical et Le Petit Médical qui semblent commenter la mort de l'Homme, l'assemblée des humains étant (pour le veiller ? pour l'achever ?) comme au chevet de Jésus :

***JEAN GRAND MEDICAL. – […] Le prisonnier est rendu aux gens blancs. […] Son corps petit devient le plus bel ornement de la fête d'Action. LE PETIT MEDICAL. - L'homme au fond charcuté entre : il sort de son ventre une pierre. Ces Messieurs de l'Action entrent en trombe : tout le cortège des vivants entoure l'homme.***

### 2.5.2. Noms de scène comiques

En fait, le côté clownesque et grotesque de tous ces docteurs de fantaisie apparaît avant même qu'ils n'agissent, dans le nom absurde que l'auteur choisit de leur donner ; dans *La*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

*Lutte des morts* par exemple, ils seront désignés par des pléonasmes : « Doctal Doctif » à la page 446, « Doc Médicusse » et « Doct Médic' » à la page 359 et enfin « Doc Med » et « Doc Médic » à la page 502.

Il pourra aussi y avoir du paradoxe, de l'oxymore (et du danger, de l'inquiétude) dans certains de ces noms ; ainsi : « Docteur Boucher » (DV., p. 216) qui cumule deux professions a priori peu compatibles, « l'Hébétère Doctusse » (D.V., p. 209) qu'il conviendrait de "secouer" afin qu'il sorte de son hébétude, « Doc Vorasson » (D.V., p. 10) qui dévore peut-être ses malades, « Doc Santube » qui (dans le but d'entuber ses patients ?) opère peut-être sans instruments, ne les intubant pas – voire, enfin, « Doc Sarcophié » et « Docteur Scapin » où la notion de mort (cf. sarcophage et sapin) semble présente de façon sous-jacente.

Autre paradoxe comiconomastique (à moins qu'il ne s'agisse d'une nouvelle allusion au Christ) : la médecine pourra être confiée à l'enfance, à « l'enfant Docteur » (D.V., p. 40) – et parfois même à l'animalité : « Doc Iliphant », « Docteur Mercul Eléphantier » (D.V., p. 10), « Docteur Dubec » (p. 212) ; cela dit, ces docteurs-là sont peut-être des vétérinaires spécialisés dans les oiseaux et les pachydermes, etc. Il y a même une sorte d'assistant : « le Chien Médicament » (p. 104).

Il semblerait en effet qu'il y ait plus ou moins des « spécialistes » comme « Docteur Autrou » (un dentiste ? un gynécologue ? un proctologue ?) et « le Docteur des mains » (p. 210). Enfin, certains praticiens ont des noms relativement engageants comme « Doc de Bioge » qui semble contenir une promesse de vie (cf. « Bio ») et « Docteur Autrui » (qu'on pourrait voir comme tellement tourné vers autrui qu'il se confond avec lui). Autres variations signalées par Jean-Noël Vuarnet : Le rabelaisien « Docteur Mâchefesse », « L'Infirmier Guillot », « L'Infirmier Encluman », « Le Chirurgien de Son », « Jean Grand Médical », « Le Petit Médical », « L'enfant Légiste », « Le Docteur Sacripant », « L'Enfant Médecin »[184].

Pêle-mêle, on recense encore : « Doc Audhentroc », « Doc Bomrysthe », « Doc Albublon », « Doc Ricat de Bon », « Docteur Piston », « Doc Mercul », « Docteur Profond », « Doc Mélodon », « Docteur Mâchefer », « Docteur Impossible », « Docteur Culemane », « Docteur Arimathe », « Docteur Nicolodrome », « Doc Mercien », « Doc Rubbing ».

Dans le cirque clinique-crimique de Valère Novarina, il y a aussi beaucoup, de duos, binômes et couples inséparables. Or, à l'instar des Dupondt, de Laurel et Hardy, de Bouvard et Pécuchet, de Mercier et Camier, cela concerne aussi la clownerie et il nous faudrait signaler ici voire saluer ces duettistes ; dans *Le Babil des classes dangereuses*, il y a « Plumo et Gomo », « Sponxe et Sponse » (qui nous rappelle un peu le « Splonge » des Monthy Python), « Alcor et Mizar », « Glacière et Cédron », « Jazet et Rapajou » ; dans *La Lutte des morts* : « Landu et Dulan », « Asmus et Orogé », « Cortage et Malleton » ; et dans *Le Drame de la vie* : « Régulon et Lupido », « Romolosse et Pistaud », « Bible et Lobé », « Morse et Niceps », Pantaladam et Radladablon », « Pantalacar et Miteau », « Antor et Uzedent », « Labor et Pultron », « Mondrul et Bondrusse » – à la page 168 du *Drame de la vie*, il y a même une liste toute faite de duos aux noms tous plus surprenants les uns que les autres : « Jadalme et Janlusse, Urlambe et Luiçot, Nomblum et Fontube, Nombère et Ondapon, Bamble et Langlume, Réamblu et Lumigène, Doloréhesse et Véblon, Bondère et Norilique, Foquet et Poutier, Murique et Monlidon, Jacarde et Vénon, Jocard et Nurobe, Nombal et Bina, Nilibard et Platin, Jamblime et Plurime, Pardo et Sursi, Poliphant et Onocrate, Lambo et Achur » (dans *L'Acte inconnu*, c'est le binôme « Sponx et Zéphir » que l'on croise à la page 9).

[184] Jean-Noël Vuarnet, « CymbalumMundi », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, p. 260.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dans les autres noms de scène évoquant la circassité (voire le music hall), notons encore et pêle-mêle « Madame Sperme », « Passe-Passe », « Dazy Profesee », « Le Forceur Funambul », « Galice et les Enfants Epouvantaux » ou encore « Jeannot des Actions comiques » et « le fantaisiste Gristomère ».

### 2.5.3. Le parler clown

Le comique clownesque novarinien n'est pourtant pas juste lié au jeu avec le mot car c'est aussi un comique de situation ; ainsi de cette évocation : « Ruth et Lubin entrent en salutations si véhémentes que le public croit qu'ils ne se sont pas vus depuis mille ans, alors qu'ils viennent tout juste de se quitter en coulisses » (D.V., p. 207).

Nonobstant, c'est surtout par leur manière de s'exprimer que les clowns novariniens nous feront rire ; dans *La Lutte des morts* par exemple, on pourra lire : « A l'o balustre a se balance, a va tomber, aie- aie ! ». Emettons ici l'hypothèse que l'auteur s'inspire peut-être de la veine clownesque à l'œuvre dans certains poèmes de Jean Tardieu comme celui où il est dit « Où t'es-ti donc, là-bas où ici ? / – Entré les deux, entré les deux, je suis ! ». Cela dit, avec le poème dont est tiré ce dialogue (cf. *Le clown et son alter-ego*), on est en présence d'un mini-numéro tandis que Novarina, dans *La Lutte des morts* ou *Le Drame de la vie*, imagine un ample spectacle où prédomine la « clounerie ».

On note aussi de cocasses et clownesques dialogues de sourds qui rappellent les effets comiques à l'œuvre dans les gags d'Hergé mettant en scène le professeur Tournesol : à « Fox 805, je présume », on oppose en effet « C'est inexact, c'est un Fox » (*in* O.I.), l'échange rappelant aussi le fameux « Docteur Livingstone, I présume », ce qui ajoute à la drôlerie. Dans cet univers relativement proche de l'enfance, beaucoup de dialogues clownesques pourront également faire songer à certains dispositifs de la pièce *En attendant Godot* – effets de répétition, relation dominant/dominé (cf. Lucky et Pozzo), scène de la corde, etc. – mais la grosse différence, c'est que chez Beckett, le propos reste syntaxiquement correct voire à peu près compréhensible ; chez Novarina, il arrive qu'on n'y comprenne goutte :

***GENERALE MOUSSE. - Que jonffe ce pit ? […] TITRE. - Son gland d'aleçon. Les aboureux du fous d'l'abîme. SAPEUR GIRATON. - Huissez mes couinnes ! ADA DJUCKE. - Ora, ora, ora, ora, labora et invenies. TITRE. - Ces tumulés m'épousent la jappe. […] SAPEUR GIRATON. - Ah la p'tite foutresse, ses linges ornhés d'dentons m'arrachent le pitre, je m'enrhume ! GENERALE MOUSSE. - Tu t'enrhumes, mon collet ? SAPEUR GIRATON. - Oui ma p'tite mousse, j'ai l'col qui fraise. GENERALE MOUSSE. - T'as mal à la pine, mon p'tit gars ? SAPEUR GIRATON. - J'ai pas mal à la pine, j'ai mal au piton. (L.M. ; p. 398)***

C'est dans le rythme, les jeux de mots (cf. « pit », « pitre », « p'tite », « p'tit », « pine », « piton ») et les effets de rimes et d'allitérations qu'on retrouve un peu la manière dont s'expriment les clowns. Pourtant, dans les sujets des numéros (cf. sexe et souffrance, mort, vide, peur, angoisses pascaliennes), il n'y a pas forcément de parallèle à établir – au moins *a priori*. Ainsi :

***HASMUSSE. - Mort ce vautré me débèqu'te ! OROGI. - Il marche en pets : son graisse qui fuite me trousse au pif, Riquet, sortons d'ici, ça m'écœure ! ASMUS. - Le hôm qui mort, c'est pas du beau. OROGI. - La mort lui entre par devant car il est sorti du monde par derrière. HASMUS. - Veut plus bouger, son phénomène ! Sa balle c'était du bois et sa tête du cartal. OROGI. - Il sort de c't'entonnoir du jussetuberculion. ASMUS. - Voici son nom : Bigume-Carnaque, chef ingénieur***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***à Poil-du-Pif. OROGO. - Bécanne ! Hé Loulou, dis-moi si mon souffle veut t'souffler ! HASMUSSE. - Lui fous pas-y la main, lui fous pas-y la main ! (L.M. ; p. 367).***

De fait, certains numéros novariniens ont à voir avec la présence d'un mort : les clowns (parfois docteurs) se penchent sur le cas des cadavres, établissent des diagnostics post-mortem et font de comiques oraisons funèbres, ceci sur un mode enfantin, en se posant les questions les plus incongrues, du genre : les êtres inanimés sont-ils comme des choses ? Quand on voit un cada, ne voit-on que du bois ? Est-ce vraiment fini ? Qui a droit à du rab et pourquoi ? Quid du Christ ? Quid de bibi ? Autrui-le-corps va-t-il rester ? Que va-t-il se passer après ? Y a-t-il chez les autruis quelque chose pour bibi ? Est-ce que cela locute encore chez les Laba ? Y a-t-il quelque chose entre l'origine et la mort ? Si la vie vit, existe-t-elle ? Qu'est-ce qui se passe quand on n'y est pas ? Dieu est-il aussi comique que Jésus ? Dieu est-il a) petit, b) minuscule, c) microscopique ? Celui-qui-dit est-il vraiment celui-qui-est ? D'où vient qu'on parle ? Que la viande s'exprime ? Voilà donc le type de question que, tel un enfant (Les bateaux ont-ils des jambes ?) , le personnage novarinien pourra (clownesquement ?) se poser ; il s'agit bien sûr de rire mais ce qui prédomine, c'est l'inquiétude.

## 2.6. Thaumaturgie et music-hall

### 2.6.1. Echec et gag : entre Merlin et Garcimore

La thaumaturgie est aussi très présente : jouant peut-être un peu avec son nom de famille (ce qui ne serait pas étonnant car l'homme semble avoir de l'humour), Claude Merlin présente ainsi, dans sa « Lettre » déjà évoquée la "magie Novarina" :

***Lecteur, je te fais apparaître La Trinité ! Et je te montre la Crucifixion ! Public, je vous présente l'Espace et le Temps, les fameux duettistes de la plus haute voltige. Après tout, la Création pourrait bien être d'essence foraine (cf. Fourré), et toi un écrivain « circassien » (j'en suis même certain). Cela se voit à ta façon de sauter de phrase en phrase, par bonds, en sauts périlleux doubles ou triples, et de te récupérer alors qu'on se demande si tu vas même retomber. Cela se voit aussi à un certain tour de pensée antipodiste, qui est tien. Et à tes entrées de clown blanc, poussant devant toi ton partenaire, un certain Louis de Funès, pitre immense et penseur profond ce qui, bien sûr, va ensemble*** [185] ***.***

Un temps incarnés en France par la figure sympathique, populaire et clownesque d'un Garcimore, magie et comique (et dans le cas d'icelui : ratages systématiques visant à provoquer l'hilarité) sont les éléments importants d'un cirque se confondant parfois avec le music-hall. L'échec est donc présent : « On amène une femme malheureusement sciée en deux. Miraculeusement la tête et les pieds parleront » (O.R., p. 133) mais parfois cela fonctionne : « […] il s'appuie sur le mort, il se penche sur lui et pose sa tête sur son ventre, cherche un moment dedans, puis en retire une oeuf » (D.V., p. 47) même si certains tours prennent un tour monstrueux : « Un porc sort par la bouche et va du dedans vers le dehors » (O.I., p. 59).

Dans *Je suis* par exemple (pp. 113 -114), une scène pourra nous rappeler un fameux numéro de duettistes mettant en scène un fakir imposteur et son ironique assistant : « – Pouvez-vous faire semblant d'être ailleurs qu'ici ? / – Je le peux. » Reconnaissons que

[185] ***Claude Merlin, « Lettre à Valère Novarina dans son Alpe », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 249.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

nous ne sommes pas loin (serait-ce donc un hommage à Pierre Dac et Francis Blanche ?) du fameux « – Vous pouvez lé faire ? (silence) – Oui ! » du sketch évoqué. Dans « La Pantalonnade de Novarina », Pierre Jourde va jusqu'à faire du dramaturge le « fils naturel de Pierre Dac ».[186]

Indiquons-le à notre tour dans le cadre d'une parenthèse : ce type de scène où se côtoient farce et magie (ubiquiste, ici) est en fait un classique de la littérature comique : on se souvient du Sosthène de Céline (in *Guignol's Band*) et du fakir de Queneau dans *Pierrot mon ami* (dans *Le Chiendent*, on recense même un autre magicien) voire d'une scène mémorable de *La métamorphose des cloportes* d'Alphonse Boudard.

Cette veine comique, magique et poétique était à l'œuvre dès *La Lutte des morts* : on parlera notamment d'une « baguette intelligente » à la page 358. Dans *Le Drame de la vie*, on rafraîchira « Abracadabra » et « Opus Pocus ! » en lançant des sorts encore plus incompréhensibles que ceux du Docteur Strange (cf. nom d'un personnage de comics) : « Urdumul ! Larmalaïdo ! Satanaleppe ! Dardalam ! Atanaleppe ! » (p. 29) ou « Pornoléum ! Satanaèdre ! Nartalédon ! » (p. 174).

Dans *La Chair de l'homme* , on a encore des tours de magie comme celui qui consiste à manger un caillou pour finalement « le [faire] naître à nouveau de sa bouche » – normalement, cela se pratique plutôt avec des balles de ping-pong (mais, novariniennement parlant, le celluloïd convenait moins bien que la « minérale caillloucité du caillou »). Quant à l'échec, il n'est pas toujours sûr – ce tour-là par exemple nous paraît relativement faisable : «'ttention garçon ! un mot encore, juste une seule phrase et tout le présent passe dans le futur » (D.A., p. 261).

### 2.6.2. Les métamorphoses de Fregoli

Proche de la magie, le transformisme sera représenté dans *L'Opérette imaginaire* à travers l'évocation de Fregoli (p. 73) et de « Judas Fregoli » (p. 78) et *a fortiori* dans *La Scène* où Fregoli est un personnage à part entière. Toujours dans *La Scène*, à la page 99, La Sibylle est comme une magicienne commentant un numéro de passe-passe fakiresque et liturgique :

***Voici les cendres de mon père, les cendres de ma mère : je les mélange, et je n'apparais point. Je les secoue : me voici moi. Voici les cendres de mon fils arrière et les cendres de l'arrière-petit fils de mon prochain grand-père. Je les mélange en une immense boîte à joies et je les verse à la poubelle dans la nuit.***

Dans *L'Acte inconnu* (p. 159 et suite), l'assistante ne s'appelle pas Irma mais Andréa et le tour en question évoque autant la Bible que la circassité : si l'eau se change en sang, c'est qu'il y avait au fond de l'éprouvette une sorte de sirop – quant au phrasé, il est celui d'un magicien (« Voici deux récipients […] j'y verse […] du sang ») mais la réussite n'est pas au rendez-vous : « toute l'eau est par terre » ; encore une fois : échec comique donc – on note cependant (p. 28) le cas d'un tour morbide réussi : « Les Obodryphes réussissent le coupage de l'homme par l'homme ».

Autres expériences de magie amusante (si l'on veut) : « Olivier, donne ta chair au vide : allez jette-là ! » (A.I., p. 159) et surtout « Acteur, quelqu'un, quidam, chanteur en catastrophe, individu : disparais ! » (A.I., p. 159).

Ne l'oublions jamais : le registre choisi par Novarina, s'il a (comme parfois la magie) à voir avec l'invisible, l'indicible, l'impossible et la métaphysique, a aussi à voir avec

[186] Pierre Jourde, « La pantalonnade de Novarina », *Europe*, op. cit., p. 16.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

l'humour, la farce, le burlesque et la clownerie. Osons même l'idée (que nous développerons plus tard) que c'est justement parce qu'il est, comme son camarade Clément Rosset, capable de prendre le rire au sérieux qu'il ouvre de nouvelles portes – entrebâillées par Rabelais, Voltaire, Swift et Jarry (voire Pascal, Nietzsche) – et de nouveaux possibles pour la philosophie telle qu'on la conçoit d'ordinaire.

Précisons enfin que le concept, cher à l'auteur de clownerie et de sainteté du clown peut aussi, de son point de vue, s'appliquer à certains acteurs de théâtre et de cinéma comme bien sûr Louis de Funès mais aussi Serrault, Tati, sans oublier toutes les grandes figures du cinéma muet ; certains de ces derniers (cf. Laurel et Hardy, Charlie Chaplin) sont – et ce peut-être même au niveau vestimentaire : on parlera notamment de « costumes burlesques » (p. 32) – sont en fait de véritables références, au même titre que le pantin inventé par Collodi : c'est en tout cas l'avis de Patricia Allio [187].

## 3. Entrées et sorties des artistes du « Cirque d'action »

### 3.1. Fiction et réalité

Une chose est certaine : tous les numéros de cirque évoqués jusqu'à présent sont impossibles dans la réalité. Ces tours et figures sont un peu comme les repas chez Rabelais, les partouses sadiennes et les prouesses sexuelles du commissaire San Antonio mais nous nous situons ici dans une sphère pataphysique ou rien n'est infaisable.

Pourtant la réalité peut rejoindre la fiction, et le choix des acteurs y contribue grandement. Ainsi, André Marcon, par son charisme et par sa voix, est le Monsieur Loyal idéal et dans une pièce comme *L'Origine rouge*, il semblerait que ce soit bien, en effet, le rôle que Novarina lui donne à jouer – en témoignent aussi son habit de cérémonie, son omniprésence et même l'agrandissement de son ombre permise par certains jeux de lumière à l'occasion de ce que l'on pourrait nommer les nouvelles malédictions d'Amos.

Par son port de danseuse, le mystère qui émane de sa personne et le charme envoûtant de sa voix, Agnès Sourdillon est la Charmeuse de serpents par excellence : est-ce un hasard si Novarina lui fit jouer le rôle de La Femme Séminale (Eve ?) dans *Le Jardin de reconnaissance* ?

Dans *L'Origine rouge*, d'autres personnages évoqueront , notamment par leurs chaussures et leurs salopettes, les frères clownesques Tweedledum et Tweedledee ; au fond, Lewis Carroll est d'ailleurs peut-être, avec Dante, le seul auteur que l'on puisse vraiment rapprocher de Valère Novarina : dans les deux livres tournant autour d'Alice, nous assistons aussi à une série de numéros de cirque tout à fait époustouflants (quadrille des homards, thé chez les fous, fleurs ou œuf doués de parole, changements de taille, etc.) ; or, c'est un même défilé comique qui se déroule sous le chapiteau novarinien.

### 3.2. Cirque et sacré : la liturgie du cirque

Flanqués de Dante et de Virgile, on assiste aussi à des numéros de cirque dans *La Divine Comédie* ; la différence est que (même si l'idée de cercle est présente), les spectateurs se déplacent un peu comme dans le cadre d'une fête foraine (celle de Thonon ?), s'arrêtant à chaque étape dans le but de considérer avec intérêt des individus plus ou moins étranges, dont la réputation était parvenue à leurs oreilles : chacun dit sa chanson ; et on passe au suivant. Il y a de la vitesse, comme chez Novarina : on ne s'éternise pas. Arrivés au niveau

[187] Patricia Allio, « La Passion logoscopique », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p.120.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

du Purgatoire (cf. *Chant IV*), on croisera même une sorte de clown à la Kaurismaki : « Ses gestes paresseux et ses brèves paroles excitèrent quelque peu mes lèvres à rire ». Il s'agit bien sûr de Bellacqua - personnage repéré par Beckett (et dont il s'inspira manifestement pour Molloy, Murphy, etc.).

Dante et Virgile eux-même sont des sortes de duettistes ; toujours au bord de l'évanouissement, Dante est un hyper émotif (comparable à Pierre Richard ?) qu'il s'agit de rassurer en permanence tandis que Virgile(/Depardieu ?), au fond plein d'indulgence, est toujours là pour le soutenir et lui montrer le chemin. Vers la fin du spectacle, on pourrait même voir dans les reproches de Béatrice un véritable sketch à la saveur très inattendue voire amère pour le narrateur, l'aimée l'accueillant et le cueillant presque par un "Mais enfin, qu'est-ce que t'as fichu pendant tout ce temps ?", pour ne pas dire "C'est à cette heure-ci que tu rentres ?".

Dans ce paragraphe certes iconoclaste (*La Divine Comédie* étant objectivement un des plus grands textes de tous les temps) et en proposant une sorte d'interprétation à la Novarina (lorsqu'il décrypte le saint enseignement de Louis de Funès), nous aurons essayé d'illustrer l'idée qu'il suffisait d'un rien, d'un *ready-made*, d'un décalage infime – ici anachronismes et rapprochements inconcevables et en cela surréalistes (cf. parapluie/machine à coudre) – pour que le sacré bascule brusquement dans le burlesque et la comédie.

Dans un des titres choisis par l'auteur, *L'Equilibre de la croix*, œuvre reprenant par ailleurs des éléments de *La Chair de l'homme* (théo-liste, notamment), il y a comme une association entre cirque (cf. numéro de l'équilibriste) et sacré (crucifixion/assomption/résurrection) qui ramène le Christ à un circassien bien briefé effectuant son numéro devant les hommes. Cirque et sacré seront aussi réunis dans la « Chanson du Délivreur » (O.I., p. 132). Enfin, dans la liturgie classique et sans bien sûr comparer le prêtre à un Monsieur Loyal animant la messe, « Voici l'agneau de Dieu qui enlève les péchés du monde » est une formule relevant de la rhétorique de la présentation que nous allons étudier plus loin.

En somme, Novarina fait du Chagall en plus vite – les peintures de cirque de ce dernier (qui, comme par hasard, se servit du même pinceau pour illustrer l'Ancien Testament) présentant une sorte de rythme lent, doux, nostalgique et mélancolique tandis que l'auteur de *Falstafe* est plus du côté de Goya, de Rabelais et de Tex Avery – le démiurge créateur américain étant (il nous paraît très important de signaler ce détail car il est à notre avis tout à fait révélateur) un des modèles artistiques d'Alexis Gruss, grand homme de cirque s'il en fut.

Quoi qu'il en soit, dans *Le Drame dans la langue française* (*in* T.P., p. 40), l'auteur s'autoconseille en lançant « Foutre dedans des entrées de cirque » : c'est un conseil qu'il continue à se donner – de fait, toutes ses pièces ont des caractéristiques circassiennes (entrée/sorties, gags clownesques, sauts, etc.).

## 3.3. L'homme qui dit Voici : une rhétorique de la présentation

### 3.3.1. Voici beaucoup !

Ici donc, l'auteur s'apparente à un fantastique Monsieur Loyal qui, avec une énergie surhumaine et dans un rythme endiablé, n'en finira jamais de nous présenter de nouvelles attractions. La rhétorique de la présentation (cf. « Voici », « Entre », etc.) est d'ailleurs omniprésente dans bon nombre de pièces ; ainsi : « Voici une femme sciée dont la voix persiste » (O.R., p. 132), « l'anthropopodule et sa femme d'acier » (O.R., p. 164), enfin le funambule et sa mort tragique (O. R., p. 127).



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dès le début du *Babil des classes dangereuses* (p. 161), le Professeur Prigeant s'adresse aux enfants comme un Monsieur Loyal savant en peinture et commentant des tableaux (ces tableaux étant peut-être humains) : « Et maintenant, les coulisses du numéro le plus difficile du monde !… Les fantaisistes s'exercent avant d'entrer en piste ». Dans *L'Atelier volant*, c'est « Voici Boucot ! » qu'on entend à chaque page. Dans *La Lutte des morts* (p. 338), notons la didascalie du « Ballet one », « le fantaisiste Gestulodin entre et s'exécute » et que le mot « Voici » est non seulement utilisé, mais répété plusieurs fois à la page 374 : « Voici voici voici voici voici voici voici Jondet et Larue qui entrent » – puis on présente les artistes : « Un porte le samble, l'autre le pantalon qui bouffe ». Quant au ballet des Machines à dire Voici, c'est un nouveau genre de cirque, le cirque médiatique, où il s'agit plus de présenter que de penser, « Voici beaucoup ! », "Voici Boucot !" et "Voici Manès !" étant au fond les seuls numéros proposés.

Quant à l'entame en « Entrent », elle se retrouve deux fois à la page 226 du *Drame de la vie* et ce ne sont que deux exemples parmi d'autres car la formule est très récurrente (et pas seulement dans cette pièce). Parfois, ce qui entre n'est pas humain (« Entre une Mercedes ») : ici, on ne sait jamais ce qui va jaillir du chapeau.

Sur la « piste aux citrouilles » (J.R., p. 69), formule parodiant peut-être le titre d'une célèbre émission télévisée (cf. *La piste aux étoiles*) et renvoyant au conte de fée voire à Halloween, « il y [a] un cycliste dont la sœur était devenue le frère par le tour d'un prodigieux bistouri » (J.R., p. 70) et « un bonhomme qui arrivait à déplacer son casque avec ses yeux (J.R., p. 70). Ensuite, « l'Enfant Germatique devient deux » (J.R., p. 69) tandis que « [le] cycliste Dezuxe traverse la déraison (J.R., p. 72) et que « Jean Pleureux effectue le percement de ses yeux » (J.R., p. 44).

### 3.3.2. Monsieur Loyal

Au fond, la Voix d'ombre est peut-être celle d'un Monsieur Loyal commentant les actions les plus étranges comme aux pages 25-26 du *Jardin de reconnaissance* : « Onomagre se livre à un exercice de détresse, le Cadavrier Pilonce s'enroule sur lui-même […] Jean Sacomanche voit que son corps se dédouble » – quant au Numéro de l'homme, il consiste à « [avoir] mal à [son] corps comme à de l'espace » (*dixit* le Bonhomme de Terre).

Devant une injonction circassienne comme « Entrez dans la réalité de la chose dite », on est au fond comme devant une pancarte qui serait comme placardée sur la porte d'entrée du réel. Ici, pas de mot-clef pour ouvrir cette porte ouvrant sur du vide. De la part de Monsieur Loyal (et si ce dernier était un dangereux tentateur ? un suppôt de Satan ?[188]), c'est comme une proposition séduisante, une invitation difficile à refuser : à soi de sauter dans le cerceau en ouvrant cette porte magique qui clignote comme un néon en nous encourageant : « Entrez ! N'ayez pas peur ! ».

Moins subjectivement, Loyal fera retour aux pages 24-25 de *La Scène* : « Mesdames Messieurs, vous venez d'assister à une naissance (/à mon apparence) à l'insu de mon propre corps (/nom propre) ». Il intervient encore à la page 92 de *L'Acte inconnu* : « Mesdames et Messieurs, rien de grave : l'homme vient de se donner la mort, son animal survit ». Même dans des écrits *a priori* non théâtraux, Loyal/Novarina semble officier comme inconsciemment : « Entre un homme qui se dépouille des mots en parlant » (P. M., p. 30) ; puis il s'agira, comme pour un fakir de foire, « d'écouter le noir et de voir par les oreilles » (P.M., p. 73). Enfin vient le tour (cf. *Devant la parole*, p. 176) de « l'Homme-

[188] Pour Christine Ramat, ce Monsieur Loyal peut aussi s'appeler Boucot – renvoyons à son ouvrage *Valère Novarina*. *La comédie du verbe*, op. cit., p. 75 et p. 135.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Toupie » : « Ici, l'acteur Louis de Funès se livre à la folie circulaire et tourne en spirale pour être délivré ». Quant à Novarina (« L'auteur ! L'auteur ! »), c'est l'Homme-Ocarina, Le Tuyau Humain, L'Instrument de la Parole. Quant à notre numéro personnel, il ne consiste pas à dire "regardez ce qu'il arrive à faire avec les mots !" mais "regardez comme il se laisse traverser par la parole !".

### 3.3.3. Attractions et féeries

La figure de Monsieur Loyal vantant les tours des artistes en présence se retrouve un peu, rhétoriquement parlant et en terme d'énergie et de vivacité, dans celle du forain présentant les attractions de son stand ; or, il y a de cela dans *L'Atelier volant* lorsque (p. 123) Madame Bouche lance notamment « Tout le monde à ses chances au zodiaque », « Le lot est cette poupée imitée de la vie » « A chaque second revient ce singe en peau synthétique […] Sauf s'il agrippe au passage ce porte-cigare aluminium, ce sphinx plaqué, cette toute puissante torche frontale » ou encore « Admirez l'ouvrage et le temps passé par l'artiste à réduire dans le verre ce modèle vivant d'escarpin ! ». A cette tombola, ajoutons l'évocation, page 110, d'une fête foraine, Novarina n'oubliant jamais complètement Thonon et la Loterie Pierrot.

De même, dans *Le Babil des classes dangereuses*, Chaoul semble un bonimenteur de foire s'adressant aux personnes présentes :

***Salut aux pattes des bons chanteurs ! Ribot, Doret, Louis, Rétif ! Madame, le spectacle est populaire, attention à ton derrière. Mais le reste ne risque rien, ces humains sont pas des chiens. Cet animal est bien dressé, tu l'approches sans danger. Il est nourri et ne mord plus : au pire il te montre le cul.***

Comme souvent dans le théâtre novarinien, l'article est fait en rimes. Pourtant ici, de quoi s'agit-il ? Aucune idée ; mais le rythme général, l'élan, l'allant est bel et bien celui d'un Monsieur Loyal voulant donner l'envie aux badaud d'assister au spectacle de l'homme. Cela vaut aussi pour Rabelais dont l'œuvre, considère François Bon, est « celle d'un hurleur » et qui « s'ouvre par la mise en scène toujours de son bonimenteur sur les planches » : Novarina fonctionne lui-aussi un peu de la sorte – et c'est un nouveau point commun avec l'auteur du *Pantagruel*.

Dans ce Cirque des Impossibles, il y a donc du comique, de la farce et du gros rire mais cela n'exclut point beauté et féerie, le passage qui suit pouvant même nous faire songer à une mini-transposition circassienne de la fin de *La Divine Comédie* (C.H., p. 296) :

***[…] entre Barbette qui exécute l'Hélice humaine tandis que, tout au sommet du chapiteau, les Alarion, les Antarès, les Alizés, les Cadona, les Cléran, les Palacy et les Oméga tournent autour d'elle les Cavaliers de l'espace, la Quadruple volée de la mort, le Pont du diable ou l'Echelle de Satan, la Nouvelle Course aux Trapèzes, Féeries périlleuses, le Jonglage Humain, la Taupe céleste, les Volées sataniques, Capotage de la mort, la Mouche humaine, le Nouveau Carrousel aérien.***

A la fin de *La Divine Comédie*, il y a en effet des évocations semblables, en moins circassien sans doute mais tout de même : « Et dans ce milieu je vis plus de mille anges avec les ailes ouvertes, et tous différents d'éclat et d'attitude »[189], cette dimension féerique se retrouvant dans les illustrations de Gustave Doré. Dans une interview, Novarina évoque clairement Dante (« *La Divine comédie* […] explore le pluriel, l'arc-en-ciel déployé de l'espace et du

[189] Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, Chant XXXI, Editions de Nesle, Paris, décembre 1979, p. 482.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

temps. C'est une écriture indélébile. Je la singe parfois »), déclarant juste après : « j'imite aussi le cirque – où un espace nouveau est apporté à chaque instant[190].

Ce rapprochement improbable entre cirque et sacré fut également opéré par Fellini qui confie à Jean A. Gill que dans un rêve prémonitoire qu'il fit enfant, il fut visité par des clowns qui lui annoncèrent que sa vie serait une vie de spectacle – « C'était l'annonciation faite à Federico » commente le cinéaste [191](en tous cas, ce rapprochement clown/ange est tout à fait novarinien).

### 3.4. Le cirque des Maladroits

#### 3.4.1. Patatras !

Une des particularités (parfois comique, parfois tragique, souvent les deux) du fabuleux « Cirque Novarina » est que la plupart du temps, les artistes qui s'y produisent échouent lamentablement ; c'est ainsi qu'un grand classique du cirque venu d'Asie ne réussit guère à tel circassien de *L'Opérette imaginaire* : commence alors (p. 22) la « Chanson des assiettes creuses, chantée par un qui les a renversées » – et le même type de ratage est presque sûr dans *Le Babil des classes dangereuses*, avec ce cycliste qui, « comme dans les circus du Circus », « fait tourner en toupie trente assiettes sur leurs tranches ». Dans la chanson de Jean à qui il n'est rien arrivé (*in Le Discours aux animaux*, et repris dans *L'Animal du temps* à la page 40), il se produit d'ailleurs catastrophe similaire : voulant « montrer mon adresse », ce dernier « [renverse] les assiettes et les plats », faisant une tache sur sa « veste de graisse », ses « pantalons » et ses « jambes de drap » (et sur les « bas » que son « grand-père de laine » lui a « tricoté avant d'mourir violet »). Autres cas d'échecs : « manquer son paso », comme à la page 466 de *La Lutte des morts* ; les Glady's échouent aussi, à la page 369 (ratant le « numéro du Sauveur ») et à la page 394, on a encore un numéro raté :

***Le vieux Gigolini, monté sur son cadet, exécute un premier numéro de clisse. Son vieux joral fuit, la doublure des pantaches lui dépasse par la taille, le coin de la chemise à pan en drap foison dégouline. Echec du numéro. Entrée des savants ».***

Il y a des cas où il vaut mieux ne pas rater le numéro : « Bel acrobate âcre et battu, il va falloir payer ton dû, sinon tu failles, faute de pattes, et tu te fêles sur la piste » (A.V., p. 150). Dans *La Lutte des morts* et de façon cruelle, il semble qu'on joue sur la polysémie du verbe « exécuter » (cf. s'exécuter / exécuter un numéro / Exécuter un homme) à la page 349, avec ces enfants qui « foutent des coups de palmes » à qui voulait « exécuter quelque chose » (le V. de « Victé » n'annonçant pas la victoire mais sa propre victimisation) tandis que le « tour de piste » de « Lupé », au nom lui-aussi prémonitoire (cf. Lupé /Loupé), se voit « ridiculé », ces mêmes garnements lui appliquant un bonnet « piqué de plumes aux endroits gras ».

Au début du *Drame de la vie* et dans le cadre d'un dispositif s'apparentant à un oral, des aspirants défilent, dont on juge sévèrement les numéros (chanson de Tuyaude, etc.) ; on tombe sur un recteur peu commode, le Recteur Blond, qui décrète durement : « Enfants mal faits, vous êtes mal faits car vos parents vous ont fait par derrière ! Il vous faut battre, perdre et lutter ! », ce à quoi L'Homme au porc ajoute : « On juge les hommes à leur courage à tomber ».

On a une scène similaire à la page 149 de *L'Atelier volant :* « Madame Bouche. – Votre représentation n'est pas exacte : reculez d'un pouce et annoncez-vous ! / A. – Ici ? / Le

[190] Valère Novarina, « Quadrature » (entretien) , *Scherzo*, op. cit., p. 16.

[191] Federico Fellini, *Les Clowns*, bonus du D.V.D. sorti chez M.K. 2.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Docteur. – Pas du tout !… Faites d'abord un exploit avec votre corps ! » Rien ne dit qu'A. y parvienne ; de façon plus générale, il semble qu'on ne soit pas capable de grand chose : « Je ne peux pas vous répondre des deux mains » (A.V., p. 76), « Même au couteau je ne peux rien inscrire sur la surface des eaux » (B.C.D., p. 199).

Dans *Le Discours aux animaux* (p. 206), on s'éloigne carrément du chapiteau pour éviter de faire son numéro : « […] j'ai fui au lieu de franchir la piste ; et avant même qu'on tire à balle sur moi dernier, j'ai quitté le cirque». Dans *La Chair de L'homme* (p. 201), c'est Bruche Melon qui « manque son tour » (la nature de ce tour n'étant pas précisée). Dans *Le Jardin de reconnaissance*, même constat d'impuissance puisque c'est sans succès que Clément Sapirien cherche à se remémorer sa vie d'homme (p. 44). Il peut aussi arriver que « le cheval refuse de sauter » : « Par contre, y'm dégoûte de manger des œufs de clowns » (O.I., p. 60), phrase analysée par Pierre Jourde : ici, dit-il, « la profession est prise comme une espèce. On est clown comme on serait dinde »[192] – quelques pages avant il commentait : « Incessantes entrées de clowns, tonitruantes , mélodieuses, trébuchantes, larmoyantes, assurées, titubantes. Entrées à peu près toujours ratées aussi, éphémères, presque des sorties. »[193] : si ces entrées sont aussi « ratées » qu' » assurés », c'est peut-être que le numéro l'impose, cela concernant donc également l'acteur qui, pour s'inspirer de Beckett, doit rater toujours mieux les tours qu'il nous propose (mais s'il échoue, c'est pour passer et nous faire passer grâce au rire dans une autre dimension, clownesque, swiftienne, carrollienne et/ou pataphysique).

### 3.4.2. Echec et risque : le Numéro de l'Homme

Marion Chénetier constate elle aussi ce type d'échecs :

***On parle souvent de funambules et de voltigeurs dans les œuvres de Novarina. Le lecteur peut en effet avoir cette sensation, en les lisant, de marcher au-dessus du vide, de rester en suspens entre le point de départ et le point d'arrivée, puisque c'est le principe même de la « chute » du texte qui est ici mis en question. De cet équilibre périlleux naît la tension qui caractérise l'écriture de Novarina, et nous voilà de nouveau du côté des voltigeurs qui, dans La Lutte des morts , ne cessent d'échouer dans l'exécution du numéro du Sauveur (celui qui ressusciterait les mots, les rendrait enfin à la vraie vie ?) : la scène est hilarante et mériterait d'être citée en entier. Ainsi les Glady's s'engagent à rembourser aux familles « les corps morts qui font l'objet des démonstrations » […].***[194]

Nous sommes donc dans un comique « cirque des Maladroits » (C.H., p. 216), les Maladroits étant aussi et surtout les hommes car ce cirque où l'on échoue, c'est la vie même. Il faut dire que le « Numéro de l'Homme » n'est pas des plus faciles à exécuter. Quant au numéro de la résurrection (les Glady's en savent quelque chose), son exécution s'avère tout à fait impossible, même s'il se dit qu'un Equilibriste de la croix l'aurait un jour réussi.

Dans un autre article, Marion Chénetier semble encore parler du cirque : « Venus rejouer (ou plus exactement raconter) le drame de leur vie, les personnages novariniens entrent en scène comme pour un dernier retour, une dernière pirouette ou une dernière

192 Pierre Jourde, « L'Opérette de Valère Novarina, la rédemption par l'idiotie », *La littérature sans estomac*, op. cit., p. 265.

193 *Ibid,* p. 258.

***194 Marion Chénetier, « Petit débat avec La Lutte des morts », Europe, op. cit., p. 143.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

chute» et, partant de ce qu'elle nomme le BCD (c'est à dire *Le Babil des classes dangereuses*), conclut même son texte par ce paragraphe :

***Sur la piste du cirque, indifféremment piste de bal, s'affrontent les deux natures antagonistes de la parole et de la mort. Les entrées et les sorties des acteurs, la succession et l'entrelacement des « numéros » verbaux (acrobaties inouïes de la bouche et de la pensée seulement, c'est ce qu'annonce clairement l'ouverture de la pièce : « LABIUS. - Et maintenant, les coulisses du numéro le plus difficile du monde !… Les fantaisistes s'exercent avant d'entrer en piste. ») donnent au texte son véritable tempo : une cadence de travail soutenue, un effort physique violent continu, auxquels les rappels à l'ordre de Bouche-Oreille et consorts ne concèdent aucun ralentissement, aucune pause. Bien au contraire, les sommations inquisitrices des « voix extérieures » de toutes sortes accélèrent le défilé des pantins et multiplient les numéros, cette prolifération étant, de l'aveu de l'auteur, la base même de la structure du texte : « C'est à force de multiplication infinie que la symétrie surgit. » L'architecture naît du rythme de la matière accumulée puis soufflée.***[195]

Sur la question du risque (thème à rapprocher du jeu avec le vide et du déséquilibre et qui concerne aussi le travail sur la langue), citons également Christine Ramat :

***Le cirque est bien d'abord le dispositif spectaculaire d'un geste négatif qui met la langue et le théâtre en danger. « Langue sans fil, tombe sans filet » scande V. Novarina dans « Le Drame dans la langue française » […] Que ce soit dans Le Babil des classes dangereuses ou dans La Lutte des morts, le cirque procède à la mise en scène d'une catastrophe théâtrale et d'une défiguration comique des structures codifiées de la représentation mimétique. Emblématique d'une dramaturgie qui s'émancipe des structures discursives narratives de type linéaire, le « cirque clinique », comme l'appelle V.Novarina en parlant de La Lutte des morts, devient le théâtre de l'accident spectaculaire.***[196]

Il nous faudrait aussi, ici, citer ceci – qui est de Marie-José Mondzain: « Je ne connais pas depuis Artaud qui souffrait d'une tout autre folie, un tel risque pris sur la scène des mots qui en finissent avec la vie pour nous faire naître ou plutôt pour nous faire souverains de notre premier et de notre dernier cri ».[197]

C'est pour cela que Novarina a besoin du cirque : c'est littéralement la scène du risque, le lieu de tous les dangers : la rhétorique circassienne (peur du vide et/ou du ridicule, perte de l'équilibre, chute toujours possible, numéro à refaire, angoisse d'échouer à nouveau, etc.) est sans doute le plus satisfaisant des cadres pour mettre en scène le risque – nous sommes sûr qu'il l'a remarqué : si l'on veut bien partir d'une graphie phonétique , CIRQUE est une anagramme de RISQUE – plus qu'une simple coïncidence, il s'agit là d'un hasard objectif, et peut-être même (à l'instar de DIEU/VIDE) beaucoup plus que cela.

[195] ***Marion Chénetier, « L'Architecture du souffle », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 96.***

[196] ***Christine Ramat, Valère Novarina. La comédie du verbe, op. cit., p. 136.***

[197] Marie-José Mondzain, « *Mort à la mort* ! », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 320.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Quant à Christian Hutin, il ira jusqu'à qualifier le cirque Novarina de « Barnum cosmique »[198]. De fait et comme le « Stade d'action », le cirque – qui, à l'image du théâtre, est un « lieu ou l'homme joue à l'homme » – se présente finalement comme une nouvelle et efficace métaphore de la vie, de l'existence humaine – d'aucuns réussissent leur(s) tour(s) de piste et d'autres, un peu moins... Ici, il y a peut-être même comme un cycle, une roue (karmique ?), un roulement ; la chose est bellement exprimée, nous semble-t-il, dans cette métaphore du *Jardin de reconnaissance* (p. 73) : « plusieurs personnes manquent et réussissent, manquent et réussissent le Numéro de l'homme ».

# III. D'une piste l'autre

## 1. Hardi les sports !

### 1.1. Foot et ping

Lorsqu'on parle de piste, il n'est pas forcément question de la piste aux étoiles ; il peut en effet s'agir de pistes cyclables, de pistes d'athlétisme, etc. Or, il semblerait que cette dimension sportive, importe autant que les deux aspects populaires, évoqués dans notre étude, de la marionnette et de la circassité, pour comprendre (?) le fonctionnement de la rhétorique novarinienne. Cette importance du sport chez Valère Novarina, aspect assez peu étudié jusqu'à présent, pourrait même faire l'objet d'une thèse à part entière tant le sujet nous paraît vaste.

Pour commencer, il semblerait que « Stade d'action » soit tout le contraire d'une périphrase anodine. Nous dirons que c'est le moyen pour l'auteur de désigner la vie, qui serait donc une sorte de sport, conception sportive différant un peu de celle de Céline pour qui elle s'apparentait plutôt à un « boulot bien atroce » et susceptible de « faire loucher » (sic). Pour la mort, il semble que « foot de glas » serve à la désigner, « foot de vide » (D.V., p. 296) désignant le néant, foot de glose et foot de glaise n'apparaissant pas.

Le football proprement dit est présent dans *Le Drame de la vie* (on parle d'un « Stade de Foot » à la page 147) mais avec une connotation de violence pouvant éventuellement évoquer les représentations qu'en fit Enki Bilal : « onze rouge, onze bleu s'anéantissent mutuellement. Après la mort, on fait sortir les corps » (p. 17). Ici, on ne parlera pas forcément d'équipes mais de tribus comme celle des « hommes qui jouent au ballon d'foot de glas » (D.V., p. 288). Ce sport là est comme un passage obligé, autant que la mort ; il faut y passer : « Homme de boyau, redresse-toi et participe au foot de glas » (D.V., p. 291). Quant au Stade d'Action si souvent évoqué dans *Le Drame de la vie*, il fait retour dans *L'Acte inconnu* (p. 47), à nouveau présenté comme un lieu sacré ou plutôt comme une urne funéraire géante où l'on balance de la « poudre de silence » correspondant sans doute aux cendres d'un disparu : « […] offrez-le au Stade d'Action ! ».

La nourriture semble, elle, consister en « épreuves de viande » (D.V., p. 250). Mais il y a d'autres sports dans ce stade d'action là, comme ce que l'on pourrait appeler la mangerie monstrueuse : « Le sport est de manger une tête de mort »(D.V., p. 15). Il y a aussi une sorte d'absurde course d'agrumes avec « l'excessive cendrée des citrons olympiens » (D.V., p. 177). Sur les courses en général, elles ont souvent quelque chose d'organique ; peut-être

[198] Christian Hutin, « Une Maladie », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 294.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

même se déroulent-elles dans le corps : « Le stade est envahi d'une course de piste de course de piste de vite […] Tous les coureurs sont en ligne, hommes, femmes, enfants » : ces coureurs, ce sont peut-être des « spermes », le « stade » : un corps de femme et le « vite », un vit.

Ajoutons que tout ce que dit Novarina sur le sol et les pieds est sans doute également valable pour les coureurs – gageons qu'Husain Bolt serait sûrement d'accord sur l'importance « d'avoir chaussé les souliers qu'il faut » (A.I., p. 151). D'ailleurs, chose révélatrice, il arrive que les acteurs-athlètes novariniens aient sur scène des tennis aux pieds. Quant à la « langue bambuque » (A.I. ; p. 126), elle nous évoque le nom d'un célèbre coureur.

Dans *L'Atelier volant*, il y a une « épreuve de tête et de rapidité » à la page 56 mais aussi, à la page 37, des « concours de curiosité » et des « championnats de devinettes ». Dans *Le Drame de la vie*, outre le « Trou Américain » de la page 245 (« Trou » remplaçant peut-être Foot), il y a le « championnat de Dénutrion » (p. 139), compétition à laquelle le « Champion de jeune » inventé par Franz Kafka pourrait participer. Pour la « Compétition de Trou Blond » (p. 135), elle fait pendant au « Trou Américain ». Dans *La Lutte des morts*, on notera une sorte d'apocope humoristique avec la « table du ping » (p. 387) et, dans *L'Opérette imaginaire*, le possible retravail de « ping-pong » en « Cling clong » (p. 65). Les arts martiaux seront, eux, évoqués furtivement dans *L'Atelier volant* : « Vous devriez essayer le karaté (Démonstration) C'est martial. Ça brise la volonté de l'adversaire ». Pêle-mêle, on croise encore la « Patineuse Musclée », (D.V., p. 281), Le « Lutteur Pantalin » (D.V., p. 220), « Pantaléo le Lutteur, lanceur Semnique » (D.V., p. 255) ; « Valère », lui s'essaye au plongeon, qui « s'ajuste au tremplin » à la page 249 du *Drame de la vie.*

Quant au corps arbitral, il est représenté par le partial « Arbitre de Victoire » (D.V., p. 195) mais aussi par les juges caricaturaux chargés de mesurer les distances obtenues en lancers divers (D.V., p. 266) ; autre personnage étrange : « ce mort » qui « nous chronomètre » (O.I., p. 140). Tel un arbitre mettant fin à un combat de boxe, L'Ambulancier du *Drame de la vie* (p. 244) déclare, lui, comme un Salomon du sport : « Aucun de vous n'est plus fort que l'autre : rentrez chez vous, cessez de lutter ». Pourtant, la plupart du temps, le sport novarinien n'est pas vraiment la parodie d'un sport déjà existant – dans *Les Folies-Belgères*, notons-le pour l'anecdote,Verheggen procédera autrement : outre le pénis de table, le volley-vous coucher avec moi et le polo à col roulé déjà évoqués ci-avant, il inventera l'obèse-ball, le judo traître, le ski c'est pas toi, c'est donc ton frère, le lancer du Bengale, le lancement de la campagne électorale, le baiser en hauteur et la descente d'organes en canoë-kayak. Rien de tout cela chez l'auteur du *Drame de la vie* qui fait surgir des sports nouveaux comme lapins d'un chapeau.

### 1.2. Actions comiques et sports inventés

Concernant le nouveau catalogue qui va suivre, précisons ceci : nous n'affirmons certes pas que nous sommes en présence de sports au sens habituel du terme : c'est juste notre façon de voir les choses, notre théorie en quelque sorte ; et nous allons expliquer ce qui nous fait porter ce regard sur les activités (ou plus novariniennement : « actions comiques ») en question.

Tout d'abord, ces sports non encore recensés ni homologués par les instances dirigeantes des Jeux Olympiques, pataphysiques enfin se caractérisent par une très grande violence ; ils pourront même avoir un côté barbare, agressif, guerrier, belliqueux, destructeur ; ainsi, le « sport de l'homme-cible », qui consiste en ceci : « On lui vise juste le pif, on tire dessus en espérant qu'on le fera tomber. » (D.V., p. 30). Puis, le but visé sera



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

atteint : « Il tombe. La foule se précipite dessus et l'assassine en rythme ». Ensuite, il y aura une sorte de troisième mi-temps : « On procède au repas. Le monde est mangé ».

Dans cet univers fait de comique et de sauvagerie, l'assassinat en rythme reste une discipline prisée ; il en est encore question à la page 71 (cf. « Ils veulent se suicider en rythme ») et à la page 17 du *Drame de la vie* avec la variante notable du suicide collectif en rythme : « Les hommes commencent à s'assassiner en rythme ». L'horreur atteindra des sommets avec le « porc aveuglé et sans tête » qui, tel un hooligan rendu fou, assoiffé de sang, « veut se précipiter sur les morts et les manger. » (D.V., p. 17). La « course dans le mur » fait également partie des sports horribles inventés par Valère Novarina; mais avant le début des épreuves, il y a une sorte de cérémonial qu'il convient de respecter :

***Chacun avant de partir aller s'écraser doit prêter serment, jurer qu'il quitte l'action, qu'il y renonce et l'abandonne. COUREUR ANDRON, HOMO SAPOLEON. - Je quitte l'action. HOMO ANDRON, CHAMPION SAPOLEON. - Je quitte l'action.***

Autres sports violents : la « lutte les yeux bandés » (D.V., p. 17), l'épreuve du « vibrillector » (D.V., p. 48) qui évoque un appareil de torture, le « coupage de la tête » (D.V., p. 201) qui rappelle une rhétorique ubuesque, le « jet d'excrétions et de déjections » (D.V., p. 251) qu'on pourra juger dégoûtant, la « course de spermes » qui implique une farouche compétition et –dans *La Lutte des morts* cette fois (p. 374) –, les impitoyables « luttes de reproduction » (qui renvoient peut-être à l'idée de sélection naturelle). Certains sports pourront faire penser à des épreuves de force basque ou à des jeux forains de village : nous faisons allusion à la « montée du corps au mât » (D.V., p. 30) qui semble impliquer l'existence (?) d'un corps sans tête et/ou téléguidé. D'autres sports relèvent moins du jeu et de la force basque que de la guerre proprement dite (quoique prise ici dans une acception rabelaisienne, comique : Andouilles, etc.) ; nous pensons ici à la « Lutte de force entre les Hommes de poche et les Societs » (D.V., p. 17). Enfin, il y a des sports plus métaphysiques ou qui relèvent de la science-fiction ; c'est ainsi qu'on assistera à l'éclatante « Victoire de l'Homme de Bandru », soi-disant « libéré par le son qu'il a poussé » – ceci après un combat contre lui-même pour partir sur ce son (sans doute « ut ») fonctionnant comme un surf. Cette poussée libératoire semble permettre au lanceur une dantesque assomption s'effectuant sous les espèces d'une «[montée] aux sphères dans la lumière de […] globes réconciliés » (p. 22).

L'évocation de ces sports comiques (et parfois cosmiques) pourra éventuellement susciter un certain malaise comme la « plongée en confusion » (D.V., p. 286). Il y a aussi le « Concours de démence » (D.V., p. 252) et (*in* A.I., p. 174) le « concours de la boîte qui enferme le mieux » (« C'est moi ! c'est moi ! »). Autre sport auquel on voit mal à quoi il pourrait correspondre (peut-être une sorte de chasse au Snark) : la « capture du temps » (D.V., p. 215). On recense encore un sport d'essence nietzschéenne : le « massacre de Dieu » (D.V., p. 240) – une réflexion comme "si Dieu n'est pas mort, il faut l'aider à mourir" étant peut-être à l'origine de ce massacre impossible (car massacrer quoi ?).

Un autre sport évoquerait plutôt les miracles du Christ : la « résurrection par peinture sur peau » (D.V., p. 200). A rapprocher de cet art sportif à connotation positive, notons la « cible de la joie » (D.V., p. 258) qui apparaît novariniennement comme le plus beau des buts à atteindre et la « lutte pour la victoire du Trou à joie » (D.V., p. 221), qui a peut-être une connotation sexuelle.

Enfin, il semblerait qu'on puisse parler d'un « lancer d'âme au ciel » à la page 294 du *Drame de la vie* et d'une sorte de mouvement perpétuel (car, ici, le sport, c'est surtout



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

de « persister en vianderie ») avec la « répétition de l'homme par l'homme » (D.V., p. 296). Quant au déhommage (il faudra y revenir), c'est un sport typiquement novarinien. Rhétoriquement parlant, on l'évoque avec des variantes : faire du hors-soi (ce qui évoque le ski et le hors-piste), la portée du corps hors de soi et la danse hors du corps (O.I., p. 114).

Résumons-nous : l'assassinat en rythme, l'épreuve du vibrillector, le lancer d'âme au ciel, la course Hippestre, la plongée en confusion, le jet d'excrétions et de déjections, la course dans le mur, la cible de la joie, le combat contre soi pour aller vers autrui, le surf Ut, le lancer de soi-même par soi-même, la lutte de reproduction, l'homme-cible, la lutte les yeux bandés, la lutte pour la victoire du Trou à joie, le lancer des choses d'exécution, la capture du temps, la nage sur page, la résurrection par peinture sur peau, le mime de jets, le jet de jets verts, le coupage de la tête, la montée aux sphères, le concours de démence, le massacre de Dieu, le déhommage et le hors-soi : nous voici donc en présence une nouvelle liste (quoique grossièrement recomposée).

## 2. Cycle et cycle : le vélodrame de la vie

### 2.1. Cyclistesses, cyclonistes et cyclopodistes

Chez Novarina, la course cycliste, évoquée à l'occasion du « Critérium Junior » (D.V., p. 192) concernera deux types d'athlètes : les « cyclotymistes » (D.V., p. 52) et les « cyclopodistes » (D.V., p.53). Encore une fois, la technique du mot-valise et du mélange de mots permet à Novarina d'inventer de nouveaux vocables ; ici, sans doute : cyclistes + cyclothymiques et cyclistes + antipodistes – ce qui nous ramène au cirque.

La vélocipédie fera retour sous les espèces du « vélocidododlérédopipède Nopel » du *Jardin de reconnaissance* – où la perspective est évoquée de « [caresser] peu à peu le pneu » (p. 67) –, du concept étrange de « véloquiddité » dans *L'Opérette imaginaire* (p. 35) et de deux nouveaux personnages dans *L'Origine rouge* (p. 170) : le « cycloniste » (où l'idée de cycle semble associée à l'idée de cyclone) et la « cyclistesse » (mot semblant contenir l'idée de vitesse). Quant au mot « Nopel » – qui sonne comme une suppression-adjonction (on pense au prix Nopel) –, il fait partie de ces vocables récurrents (au même titre qu'orille, ut, ouiceps, etc.) dont se sert volontiers Valère Novarina.

Dans *Vous qui habitez le temps*, le mot-accordéon, étudié en première partie, aura « vélo » (et plus exactement « vélocido ») en guise de préfixe ; le mot partira sur un vélo, en quelque sorte – et on constatera en passant que le complément d'objet direct nous ramène au sacré. Cela donnera « vélocidorédopétait un sermon » (p.88), « vélocidododélérépétait un sermon » (p. 89) et «vélocidododlérodédopéta un sermon » (p. 89). Puis vient le tour de la télévision qui « [vomit] un sermon » et « [vélorédépète] un sermon». Enfin, le mot vélodrome sera également retravaillé en « mélodrome » (D.V., p. 11) et on verra passer le « cycliste Dupamplieu » dans *L'Acte inconnu* (p. 19).

### 2.2 Le Tour de France (et de la « phrase française »)

Dans un article, Marion Chénetier évoque même une fameuse course cycliste, le Tour de France, qui serait à son avis une des grandes figures ordonnatrices de la pièce et qu'on peut lire (dit-elle) « comme le parcours circulaire méthodique et acharné des régions de la langue française ». De fait, enchaîne-t-elle :

***Les villes et les kilomètres défilent (chaque tableau commence par une litanie de chiffres), les poumons s'asphyxient (car l'exercice est mortel), les champions***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***se coursent, parfois l'un ou l'autre le retrouve « seul en piste » (ce mot, souvent répété, qui dessine le cadre des exploits cyclistes et linguistiques, représente aussi bien la piste cyclable, la piste de cirque, que le champs des opérations : le « cirque clinique »). La traversée « de la gaule » est l'occasion d'énumérer les anciens parlers oubliés au profit d'une langue rectiligne. Ainsi, « la frontière Nord est gardée par l'ancien sabrien », on passe « la Sèvre et le Vivarinais », puis les latinaises et les larinais succèdent à l'époque des génites. C'est le tour du java-pontien […] Le foucarde de la France actuelle descend des deux : la latinaise et la vérique. Toutes sont des rameaux de l'ancien palabrais ». Finalement, « le tour arrive à Martyre-Oral-du-Cycle- Alimentaire et Mécanque-à-Verge ». En chemin, le latin côtoie également l'anglais, l'allemand, l'espagnol, l'italien.***[199]

Jouant sur la parenté phonique entre les mots France et phrase, Marion Chénetier ajoute :

***On fera aussi étape dans chaque lieu de la phrase française : « En languon policier, les substantives ont les véros, les verbaliers sont raccords […] Les présents des participés des frances font des détours dans les langues. Les conjugaisons, les déclinaisons, tout est catastrophique. » Des langues aux phrases, on en vient aux sons et aux lettres elles-mêmes : « Le Tour passe sous le tunnel de l'Orge […] Montée à l'affût cascadière (des cascaderies). Les petites béantes (les petites consonnes) sont jetées vivantes d'en haut. […] Les feutres forgent des orgues à con pendant que les petites béantes (les voyelles) sont jetées vivantes dans le haut, dans l'eau […] Jondière lui sort du fusandier palais, la langué, les dentals, les voyelles sanguines et à bannières ».***[200]

Autre remarque de Marion Chénetier : « Ce tour du fond (puisque le fond de l'homme, c'est la langue) instaure une progression dans le texte, marquant un départ (tableau VI), et une arrivée (elle correspond au dernier tableau), ou l'on assiste au rassemblement final dans le stade d'Action. Dans cette progression s'intercalent plusieurs numéros de cirque, de danse, de chant, de combat, de voltige, auxquels assiste un public dont il est souvent fait mention, le même qui applaudit les arrivées et les exploits du marathon du verbe ».[201]

A la page 380 de *La Lutte des morts*, on comprend que ce sont un peu les mots qui sont sur le vélo : « Le tour de France est l'élément des morts en tronc qui tourne dans les phrases des fiancés des langues » ; face à ce type de description, on se dit que le titre de l'œuvre pourrait être « La Course des mots » même si le mot "Lutte" convient sans doute mieux pour décrire l'âpreté des confrontations – de fait, « L'Amphitère Joulet, la Somnique Ricassière et le Carnage des Placidiers » (qui « sont en ligne ») ne sont pas là pour plaisanter…

### 2.3. Roule plus vite, Cortigon !

Sur le bord de la route et « le tour [approchant] de son terme », des « frégolins poussent des hourras » (ce mot étant peut-être un "fridolins" retravaillé) et lancent aux concurrents « Avance, Ada ! » (ou « Avance, Lantise ! ») lorsqu'ils ne font pas des commentaires définitifs du genre : « C'est ici que Jeandusse mangea la borne de vérité » (L.M., p. 483).

[199] ***Marion Chénetier, « Petit débat avec La Lutte des morts », Europe, op. cit., pp. 138-139.***

[200] ***Ibid, p. 139.***

[201] *Ibid*, p. 139.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Même jeu à la page 485 : « Souque, Cortage, souque ! », « Roule plus vite, Cortigon ! » et « Croule plus vite, Corniton ! » Qui court ici ? Il semble que ce soit également « souque », « roule » et « croule », ce dernier terme indiquant que la fin (mort ? retraite ? ligne d'arrivée ?) est proche ; bref, le verbe est un vélo qui se modifie aussi. Enfin, dans les pages qui suivent, on aura d'autres encouragements cocasses : « Hache, Mendar, taille ta anse ! » (p. 493), « Chrême bon, Lucien » (p. 494), « Râche pas l'bollu ! » (p. 496), « Gambe Serjus, lampe tout seul ! » (p. 497), « Cortage, Malleton ! » (p. 498), « Mouille ta hure, mon Landré ! » (p. 499) , autant d'expressions où l'on entend plus ou moins "Courage !", "Mouille le maillot !", "Tiens bon !" "Lâche pas l'affaire !", c'est à dire celles qu'utilisent les spectateurs qui, sur les bords des routes de France, encouragent les valeureux cyclistes du Tour.

Aucun de ces mots ne veut tomber dans le ravin de l'oubli ; il s'agit plutôt d'essayer de traverser les années comme autant de lignes d'arrivée – mais l'ambiguïté, c'est que la course concerne également des patronymes : cela se confond, l'enjeu est exactement le même : il s'agit de durer et de rester en vie et/ou sur le vélo mais peut-être aussi de laisser des traces, de semer des graines et/ou de passer à la postérité.

Bref, il semblerait qu'il soit possible de résumer *La Lutte des morts* à partir d'un fil conducteur, d'un liant socio-sportif, qui serait le Tour –la France pouvant alors devenir la « Phrase » (p. 430). Cela dit, ce Tour de France concerne aussi et surtout le temps qui passe : il est l'occasion de faire un bilan de l'évolution de la langue, dimension que nous étudierons plus loin.

Pierre Vilar, dit même « considérer le discours de Novarina comme un appareil de type encyclopédique […] appelant un changement de braquet dans l'usage des rayons » :

***Un encyclotourisme, en somme, la spécialité d'Ulysse mais façon tour de France, par étapes. Avec ses passages pentus tout-terrain, ses ascensions fameuses et ses courses de plat. Ses crevaisons aussi, et ses chutes*** [202] ***.***

Terminons en disant que l'idée d'un tour de France est peut-être aussi un nouvel emprunt à Rabelais nous proposant, lui, dans *Pantagruel* (au chapitre V), un tour de France des universités, les étapes les plus notables étant Montpellier, le » pont du Guard », Maillezays, Bourges et Orléans – Orléans où le géant, soucieux de ne point se « rompre la teste a estudier (« de peur que la veue ne luy diminuast ») stoppe sa quête pour pratiquer avec « force rustres descholliers » un sport proprement dit (la paume) et « si bien quil en estoit maîstre » (constatons-le au passage : l'étudiant rabelaisien annonce un peu L'Ecolier Sacripant).

Il se pourrait que Novarina se soit également souvenu des *Mythologies* de Roland Barthes (un de ses parrains littéraires) ; ce dernier disait en effet :

***« Le Tour est un conflit incertain d'essences certaines » ; la nature, les mœurs, la littérature et les règlements mettent successivement ces essences en rapport : comme des atomes, elles se frôlent, s'accrochent, se repoussent, et c'est de ce jeu que naît l'épopée.*** [203]

Chez Novarina, essences et atomes sont des mots ; plus encore que Barthes, il ramène tout au langage et au jeu des langues entre elles (abandons, décrochages, échappées, rapprochements inespérées, collisions meurtrières, etc.) : le résultat est une

[202] ***Pierre Vilar, « Babil et bibale », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 26.***

[203] ***Roland Barthes, « Le Tour de France comme épopée », Mythologies, Seuil, Saint Amand, 1970, p. 118.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

sorte d'» épopée étymologique » où le temps qui passe ne passe jamais inaperçu, fonctionnant même parfois comme une faux impitoyable.

Référence moins prestigieuse sans doute (après Barthes et Rabelais), une récente publicité radiophonique eut l'idée très novarinienne d'une course opposant des mots d'argot désignant l'argent : c'est « thune » qui l'emporte *in fine* (devant « pognon», « pépettes », « blé », « fraîche », « oseille » et « flouse ») mais il est révélateur (c'est un signe des temps et l'illustration parfaite de ce que dit Novarina) que "jonquaille", "pèze" et "grisbi", jugés peut-être déjà dépassés, n'aient même pas été retenus pour figurer sur la ligne de départ.

### 2.4. Tandem comique avec Jarry

A notre tour, remarquons que la récurrence rhétorique du « vélo » et les transformations continuelles subies par le mot lui-même (*idem* pour « cycle ») rejoignent assez curieusement le culte qu'Alfred Jarry, un de ses maîtres, vouait à la bicyclette, lui qui voyait la passion du Christ comme une course de côte :

***Dans la côte assez dure du Golgotha, il y a quatorze virages. C'est au troisième que Jésus ramassa la première pelle. Sa mère, aux tribunes, s'alarma. Le bon entraîneur Simon de Cyrène, de qui la fonction eût été, sans l'accident des épines, de le « tirer » et lui couper le vent, porta sa machine. Jésus, quoique ne portant rien, transpira. Il n'est pas certain qu'une spectatrice lui essuya le visage mais il est exact que la reporteresse Véronique, de son Kodak, prit un instantané. La seconde pelle eut lieu au septième virage, sur du pavé gras. Jésus dérapa pour la troisième fois sur un rail, au onzième. Les demi-mondaines d'Israël agitaient leurs mouchoirs au huitième. Le déplorable accident que l'on sait se place au douzième virage. Jésus était à ce moment dead-head avec les deux larrons. On sait aussi qu'il continua la course en aviateur… Mais ceci sort de notre sujet [204].***

Au fond, Novarina « reprend le vélo » de Jarry en assumant une certaine filiation d'essence toute pataphysique, ce commentaire du Calvaire ressemblant beaucoup à certaines scènes (où le sacré n'est pas absent) de *La Lutte des morts* ; c'est d'ailleurs peut-être en allant dans le même sens, pataphysique donc, que Marcel Marien inventa l'ubucycle aux rayons spiralés, machine reproduite dans *Les Folies Belgères* de Verheggen (aux éditions du Seuil).

Après l'évocation d'un dessin et des remarques tendant à signifier que la Chandelle verte est loin d'être « éteindée », nous noterons encore dans *Vous qui habitez le temps* – outre la présence d'un « champion d'aise » et de « Cétérans » (sorte de compromis entre *et caetera* et vétérans) à la page 43 – l'évocation d'un « prix de crucifixion » à la page 48, qui rappelle furieusement la course de côte évoquée précédemment. Pourtant, l'approche pataphysique se retrouve peut-être encore mieux à la page 72 du *Jardin de reconnaissance* où l'on nous explique que ce que le « Cycliste Dezuxe » traverse, ce n'est pas un col mais la déraison.

### 2.5. Le Drame du Vel' d'Hiv'

Certains sports et certains gestes sportifs sont évoqués de façon double et ambiguë. Ainsi de l'équitation et /ou de la course à pied : « C'est un fameux coureur de trop » (D.V., p. 277). Là, c'est le procédé du changement de lettre (est-ce un trotteur ? Est-il à cheval ?

[204] *Alfred Jarry, La Chandelle verte, Le Livre de Poche, 1969, pp. 356-359.*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Est-il en trop ?) qui produit l'effet de surprise voire de malaise diffus car beaucoup d'indices (cf. contexte spatio-temporel, cruauté des personnages) donnent à penser que le Stade où se situe en partie l'action renvoie à la rafle du Vel' d'Hiv' (chez Perec aussi, dans *W*, on retrouve ce rapport entre sport et Shoah).

Une chose est sûre : nous sommes souvent dans un vélodrome ; il y a des « courses de piste » (p. 28), des « tribunes » (p. 29) et des « haut-parleurs » (p. 29). Mais surtout, le crime et l'exclusion font le thème du livre. Ce qui fait peur aussi, ce sont les réactions des spectateurs et les mouvements de foule : « l'archi-masse du public les acclame en rythmant » (D.V., p. 250) ; on est comme dans une arène où le sang est réclamé par tous. A la page 296, l'allusion au Vel d'Hiv (cas intéressant d'apocope double) sera encore plus évidente :

***URBAIN. – Retournons vers le Stade voir si les animaux sont en lambeaux LE VIVARIDIER SEMNIQUE. – Toujours on emmènera ces humains dans des trains à wagons tirés par des locomotives à charbon ; on bouchera les ponts aériens, et on omettra de nommer par son nom le canal de vérité.***

Le sport sera aussi dépeint de façon violente avec l'entrée terrible (L.M., p. 501) du « champion Ecarlate » (peut-être maculé de sang) et le retravail comique mais ambigu de « Parc des Princes » en « stade du parc des pinces » (L.M., p. 508), les pinces évoquant d'éventuelles strangulations (quant au parc, il évoque des Parques). Bientôt « envahi des peaux de femmes » (cadavres ? chairs dépecées ?), ce « Parc des Pinces », d'où l'on ne s'échappe pas, est peut-être une nouvelle allusion, celle-ci plus déguisée, au Drame du Vel d'Hiv. Dans le « stade d'effort » (D.V., p. 258), on parle également de « boyaux » et il n'est pas sûr qu'il s'agisse de vélocipédie.

Représentant le Parc des Princes de façon abstraite (voire floue, floutée), Nicolas de Staël a lui-aussi représenté le Parc des Princes et le football de façon ambiguë ; de même, chez Novarina, rien n'est clair : sports ? combats ? guerres ? ballets chorégraphiques ? Comment trancher ?

## 3. Le Stade d'Action

### 3.1. Les Crétineries Olympiques

Dans *La Lutte des morts*, *Vous qui habitez le temps* et d'autres œuvres, il y a donc çà et là des références au sport mais celles-ci concernent donc surtout *Le Drame de la vie*, pièce qui, nous semble-t-il, pourrait tout aussi bien s'intituler « Le Stade d'action » – et renseigner ainsi le lecteur sur le contexte spatial sportif (stade, vélodrome) de bien des scènes. On peut y noter quelques allusions, peu flatteuses, aux J.O.. (ou plutôt à ce qu'on en a fait après les Grecs et Olympie) ; on parlera en effet des « Crétineries Olympiques » (D.V., p. 175) et de « l'assemblée des Crétins Olympiques » (D.V., p. 175) et on croisera aussi un personnage présenté comme « le nécrophile Champion Olympe » (D.V., p. 176), sport et mort étant ici (comme souvent) explicitement associés. Dans *La Scène* (p. 90), l'olympisme fera retour, mais de façon possiblement ironique dans « l'homme est un animal olympique », ce qui semble indiquer que c'est le seul qui soit suffisamment bête pour faire du sport. La phrase est bien sûr aussi un clin d'œil à Aristote affirmant que « l'homme est un animal politique » (politique ou olympique : ici, les deux termes sont sans doute synonymes). Enfin, dans *L'Acte inconnu*, c'est un « enfant Olympien » que l'on croisera.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Comme aux J.O., il y a des podiums et des sportifs sont couronnés même si l'on ne voit pas toujours très bien à quoi correspondent leurs sports respectifs : « Rector » par exemple est couronné « champion d'art », tandis que « l'Homme est sacré champion des choses » (D.V., p. 140) et le « Vivisecteur » : « Champion des Sciences » (D.V., p. 223). Il y a aussi le « Champion du tube » (D.V., p. 223), la « Championne du trou polisson » (D.V., p.175), le « Champion Mécanicien » (D.V., p. 219), le « Champion marthéticien » (D.V., p. 138), la « championne des trompes » (D.V., p. 15). Ici en fait, précisons-le, « Champion » est utilisé comme Maître ou Docteur (parfois, c'est presque un prénom) : « Champion Gérant » (D.V., p. 232), « Champion Carlin » (D.V., p. 232), « Champion Troupique » (D.V., p. 228), etc. Il y a aussi des champions dans *La Lutte des morts*, comme la « Championne d'orifice libre » (p. 470) et le « champion écarlate » (p. 499) ; quant au « Champion comique » de la page 424, il fait retour dans *Le Drame de la vie*, à la page 221. Enfin, dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 319), on retravaillera le mot « champion » pour parler de « lampions cyclistes », ce qui rappelle l'expression "lanterne rouge" – « Horizontalement, je suis le champion » sera la variation de Jodorowsky.

On ne précise que rarement en quoi consistent les sports de tous ces étranges champions mais on est tout de même parfois renseigné, comme à la page 245 du *Drame de la vie* où l'on apprend que les « Athlètes des stades d'Outre-Atlantique » (qui sont « champions du Trou Américain ») « savent comme pas un viser dans l'appareil en pleine cible ». On joue également avec le mot « podium » (évoqué tel quel à la page 85), dans « Champion Podium » par exemple (D. V., p. 86) mais aussi dans l'apocope phonétique en « podion » (D.V., p. 85) ; par ailleurs, c'est « [sur] le podium que montent les trous vainqueurs » (D.V., p. 86) tandis que le « podium sans membres » (D.V., p. 202) semble, lui, suggérer une vacance, un boycott à moins qu'il ne s'applique aux disciplines handisportives. Les trophées remis pourront être un « Tubium », un « Manchon » et un « trou véridique » (D.V., p. 86).

Quant aux expressions « champion en tous sens » (D.V., p. 139), et « Champion(/ne) de tout » elles semblent équivaloir poétiquement à l'expression connue « champion toutes catégories », le « champion des générations » (D.V., p. 85) ayant peut-être, lui, gagné chez les poussins, les cadets, les juniors, les seniors et les vétérans. La triche n'est certes pas absente de ces compétitions ; mais il y a un contrôle : « Attention : ce mort s'est dopé » (D.V., p. 189) ; le mot « sport » en lui-même semble également intéresser Novarina en ce qu'il ressemble aux mots « mort », « porc » et « corps » - on utilise aussi le mot « sportifs » : un café s'appelle « Les Sportifs » (A.I., p. 45) et on glisse de « Sortis » à « Sportifs » dans *L'Acte inconnu* (p. 45). Autre cas de tricherie : « L'Homme de Maclumerde » (qui porte un « serre-tête qui lui tient les yeux droits ») « monte sur le podium avant d'avoir gagné » (D.V., p. 14).

Non admis (mais c'est peut-être provisoire) aux Jeux Olympiques, les sports mécaniques seront évoqués indirectement à travers le « circuit Jean Ducub » (D.V., p. 254), la partie finale du mot renvoyant sans doute aux centimètres cube – *idem* pour « Roulez gros-tube » (O.I., p. 38) qui renvoie un peu à  » cube » mais surtout à « pleins tubes » (quant aux 24 heures du Mans, elles deviennent les « Vingt-Quatre heures d'action » à la page 28 du *Drame de la vie*). Dans son livre, Olivier Dubouclez constate à son tour que la scène peut « [devenir] un lieu sportif » :

***[…]la métaphore olympique est confirmée dans le « Prologue » du Drame de la vie par le renvoi à la tribune du « Stade d'Action », la présence des « officiels », le « podium » sur lequel monte « L'Homme de Maclumerde (DDLV, 14). Le « Stade***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***d'Action » est un bouillonnant creuset : assassinats, « massages de trous », morts violentes, compétition des « Vingt-Quatre heures d'Action » (DDLV, 28).*** [205]

### 3.2. L'art du commentaire : entre Léon Zitrone et Alfred Jarry

#### 3.2.1. Merdélonique-Boucha contre Lerbélonique-Houcha

Avant d'entrer dans le vif du sujet en évoquant l'art du commentaire sportif, il faut d'abord affirmer avec force que ce dernier constitue un genre littéraire et théâtral à part entière où tout journaliste n'est pas capable d'exceller. Or, le style novarinien, dans sa rapidité, sa vivacité, lui ressemble grandement ; l'auteur semble même lui emprunter beaucoup – ainsi, dans *Le Drame de la vie* :

***[…] à l'entracte, le score était toujours de deux à deux et la partie fut annulée. On renvoya dos à dos les groupes de Merdélonique-Boucha contre Lerbélonique-Houcha. […] Du trou mixte, il passe alors à la technique du trou Simplex qui parvint du fond de la France du Sud sur un camion bâché pour pénétrer au centre du Stade d'Action […].(p. 254).***

Plus loin, le match se transforme en course : « La suite de l'action se joue dans la course départementale du circuit Jean Ducub. Coureur Abdron dépasse Jean le Groupiste qui dépasse Jean Chaillot qui dépasse Jean Rien Novarina qui entre, les dépasse tous les deux et tombe. L'arbitre le ramasse et le fend. ». Le commentaire sportif et même zitronesque (ici appliqué à une course) sera par ailleurs associé au commentaire de type boursier dans *L'Atelier volant :*

***[…] les chemises montent, le prix des chaussures monte et dépasse déjà d'une tête celui des gants, le pantalon augmente, seule la corde reste à un prix abordable ! (p. 77).***

Mais surtout, les actions décrites ont souvent à voir, directement, explicitement, avec la chose sportive. D'ailleurs, ici, même l'onomastique porte la marque du sport : le lob par exemple se retrouve dans des noms comme « Lobé » (D.V., p. 240), « Le Lobe » (D.V., p. 240) et « Lobé Troudu » (D.V., p. 221), ce qui renvoie tout à la fois aux oreilles/orilles et aux sports de balle en général – *idem* pour la phrase étrange : « Il lobe l'énormité du trou bleu » (D.V., p. 226). Quant au cadre évoqué, c'est souvent celui d'un stade : il y a un public, de l'ambiance (« hurrah » !) et un hymne (p.22). Dans un même ordre d'idée, l'athlétisme est présentée à travers l'épreuve de « lancer du son ut » et on aura la description suivante : « Le lanceur respire, se tasse et pousse » (p. 22) ; ici, il s'agit sans doute de se relancer, de relancer la machine-soi, « ut » étant comme une clé permettant de remonter le mécanisme pour qu'il refonctionne comme au premier jour – on reparle encore de « pousser le son *ut* » dans *L'Acte inconnu* (p. 18).

Dans *La Chair de l'homme* (p. 200 et suite), il y a un très beau commentaire sportif : c'est celui de la liste de Thonon : comme pour le commentaire d'épreuves d'athlétisme (qui concerne des sports tous très différents), on a en effet une vision panoramique et on passe très vite d'une action à l'autre : le rythme est enlevé et on pourra même se sentir emporté par le mouvement qui est à l'œuvre).

Dans un autre passage (pp. 369-370), certains enchaînements de phrases(/passes) pourront rappeler le commentaire sportif appliqué aux jeux de balles. Sans comparer les

[205] ***Olivier Dubouclez, Valère Novarina, la physique du drame, op. cit., p. 25.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Précédents en corps et morceaux à Thierry Roland et à Jean-Michel Larqué, on pourra en effet estimer que le mouvement qui suit est, dans le principe, en terme de rythme rapide et d'allusions à la vitesse (« vélocité », « modifié sa vitesse », « soudain », « dépassement dont il est l'objet »), de contacts (?) plus ou moins rugueux (« percute », « rencontre la trajectoire », « érafle la carrosserie ») et de retours partiels de noms (Vidal, Réaud, Firmin, Jeangusse, Scorbalisson, Trophique, Silouin, Louicambre, l'Eléphantier, L'Extravagle) à rapprocher du commentaire animé d'un match de football, plein de surprises et de rebondissements – mais citons donc le passage en entier de manière à illustrer pleinement notre propos :

***[…] l'Eléphantier met en joue Jeanjean Réaud pendant que Firmin Trophique loue un vélo au Ponçonnier Gilbert et que Cerpalosson désire se venger de l'Extravagle, tandis que Jean Luisance éteint l'ardeur de Jean Trophant ; au même moment Jean Cadulong vole une pomme à Jean Sablique à la minute même ou Canalarara surpasse Vidal-Jeangusse en vélocité, tandis que Vidal l'Eléphantier adresse de nouveau une lettre au Louicambre, là même ou Léon Vidal-Quiridal donne la permission à Jeanjean Lambier-Captif de prendre l'adresse de Malerdème Silouin ; Folicambre Rhéon ne retrouve pas le nom de Son Vélétrier pendant que Vidal-Vidal François Luisance se souvient de L'Enfant de Jeanguseau qui fait semblant un instant de modifier sa vitesse et que Jeangusse-Jeangusse percute Scorbalisson ; le Ponçonnier Gilbert imite la lenteur de Jean Languisse et de Réaud-Réaud, mais Jeangusse met en joue L'Eléphantier Vidal, et Vidal-Vidal loue un vélo à l'Extravagle qui désire une fois de plus se venger de Firmin Trophique tandis que Jeangusse-Jeangusse allume Vénétrier à Vidal-Visage, puis l'ensemble des gens va voir Vénus : le Blanc surpasse Louicambre qui rencontre la trajectoire de Vidal-Vidal L'Eléphantier mais Mélerdélème-Silouin donne à Jeanjean Jamblier-Captif un faux espoir terrestre au lieu de l'adresse du Vrai-Vénêtrier : alors l'Extravagle érafle soudain la carrosserie de Son Usier qui ne retrouve pas le numéro de Jeanne Vidal-Luisance qui ne se souvient plus de ce qu'il y a entre Jeanne Trophant et Jean Trohant, lequel fait semblant d'ignorer le dépassement dont il est l'objet en ne modifiant que très légèrement sa vitesse tandis que lentement-lentement-lentement Jeangusse-Jeangusse percute Jeanjean Scorbalisson qui exécute le numéro de la mort. Tous enjambent la porte.***

La différence fondamentale entre cette description d'actions diverses et le commentaire d'une rencontre sportive est qu'ici, il n'y ni camps opposés ni arbitre ni même ballon ; ce qui est en jeu, dirait peut-être l'auteur, c'est cette « coquine de parole ».

### 3.2.2. Guingamp gagne sur Guingamp 0-0

*La Chair de l'homme* n'est pas la seule pièce où l'on trouve des commentaires de type sportif : il y en a bien sûr dans *La Lutte des morts*, cette lutte étant celle, sans merci, que se livrent des mots-vélos faisant le tour de la France. Dans d'ultimes didascalies impossibles (aux pages 493-493), on commente en effet :

***Mendar est distancé par l'infirmier Olpant. […] La jonction des deux groupes (Coin Samalion, Sermon Femnique) est célébrée dans la ville de Rince […] L'urin précédé du garçon vit que Luinça s'en mêle, lui prend le chuint pour le saret.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Certaines pratiques n'ont pas l'air bien réglementaires, ni très « sport » : « Il lui mime l'air du ut et l'fosse du pied sous son varelon ». Enfin, le point final approche (de la lutte et du livre) : « Le tour accélère. Préparation des cordes pour l'arrivée. Le public espère l'arrivée d'un Liquide. » Au passage (p. 493), on décrit des paysages : « Il neige sur les engins dans la ville de Rince » (c'est sans doute Reims) et le porc qu'on saigne à l'occasion d'une étape est peut-être un coureur (p. 494), rire et horreur étant au coude à coude. Ce qui est drôle, c'est le traitement surréaliste de ce cours(/course) d'étymologie cryptée, la traversée en question concernant aussi l'évolution mouvementée de la Seule à cédille.

Dans *L'Atelier volant*, outre le commentaire enlevé des cours de la bourse (p. 77), on aura (p. 143) une autre course de mots à laquelle participent notamment « maintenant », « duquel », « chacun », « n'importe », « devant », « autour » et « ça » :

***Les maintenant prennent la barre, voici duquel qui arrive avec deux bons chacun autour de soi ! N'importe se tient derrière, il prend la place de devant, Dieu ! voici qu'autour se lève et fait le tour de ça !***

On retrouve ici la façon qu'a Novarina d'humaniser des mots, en en faisant ici des coureurs très rapides, à l'image de la vitesse à laquelle ils se modifient, étymologiquement parlant. Notons encore, dans *L'Origine rouge* un curieux match ou la ville qui reçoit reçoit la ville qui reçoit : « Guingamp gagne sur Guingamp 0-0 puis perd contre Guingamp 0-0. » (p. 137), ce qui permet de renouveler un peu la litanie sportive des week-ends (Toulouse accueille Nantes et Bastia reçoit Troyes, etc.). Enfin, nous pourrions – mais ce serait difficile, abstrait (et en un mot : trop poétique) – comparer certaines figures de style novariniennes à des gestes sportifs tels que la feinte, sous toutes les formes (contre pied, passement de jambes, grand pont, petit pont, coup du sombrero, etc.) qu'elle peut revêtir dans un jeu comme le football (*idem* pour le lift, l'amortie, le lob le passing-shot, etc.) à cause de la surprise qu'elle suscite chez le lecteur, ici débordé comme un goal rendu fou par un *ready-made* de Pelé.

### 3.3. Gestes sportifs et figures de style

Il existe une expression tirée de la pittoresque rhétorique du rugby (cf. terminologie belliqueuse, mots techniques, expressions imagées, etc.), incarnée en France par Couderc et Herrero, qui pourrait nous permettre d'illustrer la rudesse et la radicalité d'un art, ce théâtre-là, où il ne saurait être question de concessions ni de demi-mesure : dans la manière dont Novarina se pose vraiment la question de la langue, on pourrait en effet dire de lui qu'il va au tampon, ce qui signifie qu'il va au charbon, au taquet, à l'os (dirait Céline), mouillant le maillot et payant de sa personne – c'est une autre manière, moins abstraite, de parler du sacrifice comique.

Quant au passing-shot (dont on sait qu'il peut prendre une forme lobée), c'est souvent le lecteur qui en est victime : croyant (erreur on ne peut plus funeste) comprendre quelque chose au texte, il monte en chaire et au filet, énonçant telle théorie à peu près satisfaisante pour l'esprit, raisonnable – cartésienne enfin comme on dit improprement – à partir du texte novarinien, mais qui ne tient finalement pas du tout la route à la relecture de l'œuvre.

Pour parler de victoire, disons que parvenir à terminer un livre comme *La Lutte des morts, Le Drame de la vie*, *La Chair de l'homme* ou *Je suis* peut équivaloir, en terme d'émotion, d'intensité (voire de soulagement et de libération) à marquer un but le soir de la Coupe du monde : cela marque une vie. La notion de plaisir du combat et de la lutte (gréco-romaine ? judo ? boxe ?) prend alors tout son sens car elle débouche tout à coup, en refermant le livre, sur la sensation d'avoir accompli un véritable exploit sportif – ce type de



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

lecture semblant d'ailleurs agir sur le corps (crispations/détentes, énervement, saturation, rires nerveux, fou rire, etc.).

De même, certains spectateurs sortent littéralement épuisés du combat contre les zones de Broca et contre eux-même (paresse intellectuelle, sens artistique émoussé par une lente drukerisation de l'esprit) qui vient de se livrer. En allant voir une pièce de Novarina ou en s'apprêtant à en lire une, il faut être conscient qu'on va participer à un compétition sportive par la confrontation avec un texte : on sait qu'on va souffrir, suer, travailler du « chapeau mental », se faire surprendre par des changement de rythme et de braquet, essayer en vain de comprendre, se raccrocher aux branches, bref que ce ne sera pas vraiment de tout repos. Si lire du Novarina n'est pas toujours forcément un plaisir (idem pour Sade, Artaud, Joyce, Céline, Guyotat ou Gatti), cela constitue une expérience forte : si certains sautent à l'élastique, d'autres lisent *Le Drame de la vie*.

Quoiqu'il en soit de la difficulté du franchissement de la haie, force est de constater, un peu comme chez Tati, l'omniprésence du sport en tant que vivier de symboles (au même titre que la Bible ou le cirque) pour Novarina –mais surtout, comme on l'a vu dans *La Lutte des morts* et *Le Drame de la vie*.

## 4. Sport et mort : foot de gloire et foot de glas

### 4.1. Stade d'Epouvantasse

Tâchons à présent de comprendre en quoi le sport fonctionne chez Novarina comme une métaphore de la vie et de la condition humaine…

Tout d'abord, détail important, il semblerait que cette métaphore n'ait rien d'attrayant, rien de sympathique car enfin si l'homme est « champion », c'est « dans ses misères » (D.V., p. 138), un peu comme si, depuis la nuit des temps, Adam était voué au malheur, né pour la catastrophe. C'est ainsi qu'au seuil de la « Sortie des Athlètes » (qui serait donc la mort), on pourra, en prenant du recul, en faisant le bilan, se dire que le palmarès en question, celui d'Adam, est en fait des plus piètres, que cette vie sportive enfin aura surtout été jalonnée de cuisantes défaites, de terribles désillusions et d'humiliations dont il est presque impossible de se relever ou de sortir indemne ; considérons le cas de cet « homme » qui « entre et devant tous essaye le trou mixte mais n'y parvient pas : il n'arrive pas à se reproduire, la foule le hue et le sort » (D.V., p. 178) : ici, c'est la réaction du public (cf. huées) qui rend la défaite encore plus dure à supporter – la terrible réalité de l'échec est d'autant plus cruelle qu'il faut, pour finir, boire la coupe (?) jusqu'à la lie et « affronter les moqueries des vainqueurs du service de victoire » – cela, d'ailleurs, n'est pas si rare que cela dans le sport proprement dit comme en témoigne le psychodrame français du Mundial 2010 ("affaire du camion", curée médiatique, dureté des moqueries).

Bref, les athlètes qui échouent, si leur échec n'est pas synonyme de mort pure et simple, semblent condamnés à être plus ou moins bannis de la tribu humaine voire à croupir dans l'impuissance et la médiocrité ; c'est ainsi qu'un « groupe de perdants » se voit (mais ce n'est peut-être qu'un début) contraint à chanter des « chansons stupides » (D.V., p. 279). Cela dit, le plus rageant pour les perdants, ce sont peut-être tous ces coureurs qui vous doublent parce qu'ils se dopent (D.V., p. 190).

Par sa dureté extrême, la rhétorique sportive novarinienne ne peut que nous rappeler les œuvres d'auteurs tels que Sade et Céline voire la pensée d'un Nietzsche ; en effet, pas vraiment de morale (dans le sens chrétien du terme) dans ce Stade, où ce qui compte, prime,



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

importe, c'est la loi de la jungle et celle du plus fort : il s'agit de rester vivant, de ne pas se faire éjecter par les autres concurrents, de manger autrui pour ne pas être mangé par lui, de se stimuler en se disant « Ma pomme, c'est un surhomme » (cf. Chanson automobile) voire, de façon plus triviale et pour citer Céline, de « bander vite et fort avant qu'on nous les coupe ». Pour dire cette dureté de la vie (son horreur voire), Novarina aura recours à des métaphores plus parlantes que « Stade d'action » ; citons par exemple « stade d'effort » (D.V., p. 258), « Stade d'Epouvantasse » et « Stade Epouvantable de vie » (D.V., p. 179) où s'exprime de la souffrance et qui, pour citer à nouveau l'auteur de *Mort à crédit*, rappellent la « farce atroce de durer ».

Restons dans les correspondances et assumons pleinement de comparer le dramaturge à un auteur de bandes dessinées comme Enki Bilal car ce dernier a inventé des sports n'ayant que de lointains rapports (est-ce si sûr ?) avec le football et le hockey sur glace où la violence atteint son paroxysme, tous les coups étant permis (les crosses des hockeyeurs étant aiguisées comme des lames de rasoir) : sommes-nous très loin de l'approche novarinienne de la condition humaine ? De même, Pierre Pelot, dans un roman de science-fiction intitulé *La guerre olympique* et dont l'action se déroule en 2200, imagina de violents affrontements entre athlètes dopés, « Blancs » d'un côté, « Rouges » de l'autre (l'idée se retrouvant un peu dans le *Wang* de Pierre Bordage).

En somme, les anciens jeux, du stade et du cirque, perdurent ici sous d'autres formes ; en effet, chez Pelot, Bilal ou Novarina, c'est l'homme qui est un lion pour l'homme et des sportifs que l'on met à mort sans pitié – ainsi, dans *Le Drame de la vie* : « Deux patineurs sont sacrifiés ».

### 4.2. La sortie de la piste (et autres drames du sport)

Il semblerait même que ce soit l'homme en général qui soit considéré (par soi et/ou par autrui) comme un « fameux coureur de trop » (p. 277) ; de là à prétendre qu'il serait en trop, superflu, voire gênant, il n'y a qu'un pas que certains hélas (l'histoire et l'actualité nous renseignent à ce sujet) n'hésitent pas à franchir ; car enfin, l'ombre du Vel' d'Hiv' plane sur *Le Drame de la vie* (plus formellement, les lettres v, e, l, d , i  sont contenues dans le titre et quant au mot « Drame », il évoque un peu le « drome », de « Vélodrome ») ; pourtant, même s'il n'est certainement pas absurde de proposer un tel rapprochement, la métaphore du stade et du sport semble surtout concerner la vie toute entière.

Signalons au passage que cette correspondance, entremêlement (voire assimilation) entre sport et vie (et sport et politique) fut un des thèmes de *Plus haut, plus vite, plus fort*, pièce de sport du prix Nobel 2004, Elfriede Jelinek : il faut y voir le signe que le sujet est des plus contemporains – Valetti, Venaille, Fournel, Alexakis et Jonquet ne nous contrediraient pas (mais avant eux, Montherlant, Blondin, Mac Orlan et Drumond de Andrade laissèrent aussi de très belles pages sur le football, le cyclisme, le rugby, etc.).

La piste est une assiette où nous nous apercevons que nous sommes mangés : cette phrase, librement inspirée de Novarina, résume assez bien la situation – car le vrai cannibale, c'est aussi le temps qui passe ; il presse, ce temps – et c'est peut-être pour cela qu'on court. Enfin arrive le moment où l'homme est sommé de quitter la piste et de sortir du stade : « Entrez, Dieu séparé ! Et vous, sortez de la compétition, généreux sportifs » (D.V., p. 251). A l'heure de s'éteindre, on pourra même s'écrier comme Jean d'Autrui « C'est ainsi qu'on ne voit plus rien que le Stade de Vie sans personne » ou « Ici se termine le drame de la vie » comme Ephise et « Ici se termine le drame de ma vie » comme Hanterne : c'est ainsi que prennent fin les parties dialoguées du *Drame de la vie* pour qu'entre en piste, comme



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

un sportif rescapé, une liste finale correspondant peut-être à une sorte de "Tombeau" voire de grotesque, morbide et fascinant "Monument aux Morts pour le Sport".

Cela dit, subsiste encore un espoir : celui d'une vie après la mort – car enfin, il ne faudrait pas sous sous-estimer l'hypothèse de l'existence de l'âme et de l'immortalité ; ainsi : « Au stade d'enfance, l'homme qui entre, au stade de la fin, il danse si fort et si longtemps qu'il laisse son tronc dans la danse et que l'esprit poursuit tout seul ».

### 4.3. Viandat vs. Macabiat : une rencontre au sommet

Dans ses œuvres, Novarina a toujours plus ou moins mis en scène le combat immémorial opposant la vie à la mort et Eros à Thanathos. Chez un de ses modèles, Antonin Artaud (mais notre vision est peut-être subjective), il semblerait que ce soit plutôt le macabiat (maladie, souffrance, entropie, morbidité, constat général d'échec, haine d'une société brimante qui, surtout la nuit, vampirise littéralement l'individu, rapports de domination entre les êtres, « asphyxiante culture ») dont le processus se voit accéléré par les sortilèges mortifères, ondes négatives et autres flux mentaux toxiques (contre lesquels l'artiste essaie pourtant de lutter) qui l'emporte *in fine* ; chez Novarina, la lutte est certes dure, âpre, acharnée (et les problèmes évoqués parfois semblables à ceux d'Artaud : « cerveau empêché de pensé », contexte social perçu et présenté comme pesant, etc.) mais il semble que ce soit plutôt la vie qui finalement sort victorieuse (surtout dans les pièces les plus récentes évoquées ici).

Cette notion de victoire finale est ici à relativiser ; disons que c'est une victoire finale-provisoire qui ira de pair avec le rire et s'exprimera souvent de façon enfantine. Crier « Mort à la mort ! » par exemple (manière naïve de s'opposer implicitement à un slogan sportif-morbide qui dirait "Allez les vers !"), c'est se réclamer radicalement de la vie, la supporter jusqu'à en vouloir la mort de l'adversaire et de toute adversité puisque cet adversaire invisible (qui a déjà commencé un redoutable travail de sape) veut la nôtre depuis toujours ; en cela, nous n'allons pas vraiment dans le même sens que Christine Ramat qui se prononce plutôt en faveur d'un parfait *ex aequo*:

***A l'image du corps refait, dopé, surentraîné du champion, dont on finit par ne plus savoir s'il incarne la santé ou la maladie, la langue hésite entre excès de vitalité et prolifération cancéreuse.***[206]

A notre avis donc (si on veut bien considérer les choses sous un angle plus pragmatique, celui de l'auteur et de la création qu'il nous propose), c'est tout de même l'excès de vitalité qui l'emporte au finish. De fait, si les forces entropiques avaient vraiment neutralisé l'excès de vitalité, l'œuvre n'aurait même pas pu exister et la langue n'aurait jamais pu, ceci pour continuer la métaphore, aller au bout du marathon : elle se serait sclérosée avant la ligne d'arrivée, cela étant également valable pour Artaud qui sut tout de même se battre suffisamment contre la mort et le cancer qui le rongeait (car ici, rien n'est symbolique) pour avancer vaille que vaille, écrire jusqu'à la fin et produire l'œuvre que l'on sait.

Cela posé, les choses sont bien sûr plus floues et plus équilibrées. En effet, ce qui, a priori, semble du côté de la vie travaille parfois pour l'équipe adverse et cette réversibilité toujours possible est, de fait, efficacement mise en scène par Valère Novarina. C'est ainsi que la lumière nuit, érode et rabote ; autrement dit (pour parodier deux slogans fameux) : "la lumière tue" et "nuit gravement à la santé", ce qui se vérifie pleinement dans le cas particulier (mais terriblement concret) des cancers de la peau causés par l'exposition du

[206] ***Christine Ramat, Valère Novarina. La comédie du verbe, op. cit., p. 109.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

corps au soleil (on sait que Novarina se méfie même de la lumière électrique). Cela, cette ambiguïté, complique le combat mais la victoire de durer n'en est que plus belle.

## 5. Le lancer de paroles et les rubans d'Agnès

### 5.1. Défi, contre-attaque et opposition à autrui

#### 5.1.1. Joutes verbales ou dialogues de sourds ?

Si l'opposition, la confrontation, est le propre du sport, c'est aussi le cas de la joute verbale voire de la *capoera* brésilienne (qui se situe à l'intersection de la danse et de l'art martial) et du rap lorsqu'il se pratique dans le cadre d'un *battle* (quant au slam, le mot est à rapprocher de *chelem*) ou encore du match de tchatche tel que pratiqué par les Fabulous Troubadors, à savoir (*dixit* Claude Sicre) comme un sport poétique, mais qui relèverait plus du tennis de table que du squatch, comme c'est le cas chez Novarina.

De fait, il n'y a pas vraiment chez lui de joutes verbales proprement dites (d'acteur à acteur), de confrontations (de personnage à personnage) comme il y en a chez Aristophane (dans *Les Nuées*, entre Strepsiade et Phidippide), chez Rabelais (dans *Pantagruel*, entre Baisecul et Humevesne), chez Molière (dans *Les Femmes savantes*, entre Vadius et Trissotin ou *Le Misanthrope*, entre Alceste et Oronte), chez Beckett (dans *En attendant Godot*, entre Vladimir et Estragon), chez Tardieu (entre Monsieur et Monsieur) sans oublier Pagnol (dans *Le Schpountz*, entre Irénée et son oncle), et le Dubillard des *Diablogues* ou même le Tarantino de *True romance* : rien de cet ordre chez Novarina, même si le rythme de toutes ces joutes, soulevons ce paradoxe, est logodynamique en diable. Chez lui en effet, il y a plutôt défi implicite lancé à l'homme, à autrui, à autrui-le-corps, à la société sous la forme d'un lancer répété de paroles : cela ne s'arrête, l'œuvre fonctionnant presque comme une Machine à dire non.

Dans ce théâtre, on parle donc aussi pour refuser, dire non, s'opposer à Boucot, à un pouvoir, à une institution. Si la viande s'exprime, c'est essentiellement pour faire le constat terrible que « [la] lumière nuit », que « [le] temps nous tue avec amour » et crier « Mort à la mort ! ». Il est donc assez logique qu'il y ait chez lui toute une rhétorique du refus. Refus de l'entropie, et refus de « tout ce qui vient mordre ». Peut-être sommes-nous finalement en présence d'un Petit Poucet aux poches pleines de pièces de théâtre qui, à l'image de l'humanité toute entière, refuse de se laisser croquer tout cru par le tout-puissant Chronogre – son œuvre ayant au fond la même fonction salvatrice que les cailloux et les bottes de sept lieues pour le personnage de Perrault. Quant aux personnages, ils ne s'opposent jamais vraiment : on assiste plus à des dialogues de sourds qu'à des joutes verbales : ils en sont tous au même point, seuls face à Dieu – or, le dialogue avec ce dernier n'est pas très évident. Dans *Le Drame de la vie* par exemple, on ne prend même pas le temps de s'opposer autrui : on le « crime » carrément pour lui prendre sa place.

Pourtant, la question de savoir s'il y a quand même des dialogues (ou pas du tout) reste difficile à étudier : s'il y a opposition, c'est entre soi et soi (un peu comme chez Tardieu), soi et son corps, soi et le Verbe, soi et les mots (un peu comme dans *L'innommable*),soi et l'origine ou soi et la mort – encore que sur ce « soi », il y aurait beaucoup à dire. Autrui pose certes problème, mais surtout en tant qu'il dit « je » lui-aussi (nous reviendrons plus tard sur toutes ces questions).

#### 5.1.2. « Joue généralement seul contre tous »



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Sans passer du coq à l'âne mais pour illustrer autrement l'idée d'opposition et d'adversité, rappelons que dans son enfance, Vilar assista à de sportives joutes nautiques qui auraient profondément marqué son théâtre, son intérêt pour Shakespeare s'expliquant en partie par l'importance de l'affrontement dans les pièces du dramaturge – pièces dans lesquelles il retrouvait quelque chose de ce passé sétois… De même, on peut lire cette note significative mettant en scène l'enfant Valère dans la « mini-biographie » publiée chez Corti : « refuse les sports d'équipe et joue généralement seul contre tous » – l'écrivain s'est peut-être souvenu de cette appréciation pour cette scène du *Drame de la vie* :

***LE PROFESSEUR DE PONT. - Les élèves de la classe dentaire, enfants Corniauds et Cunéaux, durent choisir entre deux airs à chanter pour la fin : le Roi des Aulnes ou le Choral du Titanic. L'enfant Valère choisit le Titanic, car très tôt il aima tout ce qui coule. Mais sa voix ne se fit pas entendre et la classe chanta à grand bruit le Roi des Aulnes plébiscité. L'ENFANT VALERE. - Or c'était justement l'air que Valère ne voulait pas chanter ! (p. 165).***

Dans la même œuvre, il semble y avoir d'autres scènes d'opposition mais nous ne saurions l'affirmer car l'autisme, notion délicate à toujours relativiser et à manier avec une très grande précaution (mais ici, convenons que c'est juste une façon de parler) – de ses personnages reste une réalité. Très paradoxalement, certaines évocations de guerres et de conflit (*in* L.M., O.I., O.R. ou A.I.) auront un côté gai, enjoué et débridé, la dimension farcesque n'étant jamais loin.. Quoique non spécialiste de ces étranges mythologies, il nous semble même que certaines légendes du Guatemala, telles que transposées par Miguel Angel Asturias (cf. Gallimard) sont à rapprocher du saugrenu grandiose novarinien – par parenthèse, signalons que *Cuculcan* (cf. Serpent à plumes) est une pièce ou vitesse, fantaisie, truculence et onomastique (cf. Le Tambourinaire Blanc, La Grand-Mère aux Ravaudages, Les Suceurs de Miel, La Tortue à Franges, Tortue-Barbue, etc.) font étrangement songer au *Drame de la vie*.

### 5.2. Jeu et jet

Enfin, on peut aussi pester contre la fatalité de la défaite (ici de la déconvenue après la confrontation avec autrui-le-solitaire) et de la disgrâce/désunion (et même de l'impossibilité à former couple quand cela s'avère voué à l'échec) comme dans tel chant/chapitre du *Discours aux animaux* où le narrateur éconduit la fille Latrique qui ne veut pas lui rendre son élastique. On pourra alors penser au Queneau de *Chêne et chien* : « Et lorsqu'une tit' fill' tentait de m'embrasser / D'un chaste et fort soufflet loin de moi la chassais » ; mais l'énorme différence est qu'ici, l'élément féminin (cf. Marie-France Latrique) se rebiffe, qui semble insulter le « je » qui se souvient de l'épisode. Or – et c'est surtout à cela que nous voulions en venir –, les insultes en question sont des « chiens qu'elle lui lance à la face des trous » (p. 203)… On assiste donc ici à un lâcher de chiens d'un type particulier : il y a de la violence dans cette image, tout comme dans cette idée de chasse sportive (voire de safari à la Hemingway, de curée se préparant) que l'on retrouve un peu dans cette phrase de *La Chair de l'homme* : « partez, les mots ; allez annoncer partout que l'animal de la parole n'a pas encore été capturé » (p. 478).

Bref, il semblerait que les mots aient ici une certaine vie, une autonomie relative qui, un peu comme chez Nathalie Sarraute (nous y reviendrons), les apparenterait à des animaux. Le théâtre novarinien serait donc un stade de paroles, un cirque sans acteurs ni auteurs – mais juste des passeurs, des tuyaux et des animots qui lutteraient, pour faire allusion à un sport de combat et à un autre titre de pièce.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dans la photo choisie pour faire la couverture de l'édition Poésie/Gallimard du *Drame de la vie*, on dirait que l'auteur s'apprête à souffler dans une sarbacane ; de fait, le texte qu'il tient à bout de bras (et ici, tendre, c'est lire, donner, offrir la parole) s'apparente presque, dans ce cas, à un instrument à vent à part entière comme la flûte de pan, la trompette, le clairon ou le saxophone – aussi bien, on pourrait penser qu'il souffle sur de la poussière et qu'il cherche à nous envoyer des mots en soufflant sur le livre, par le truchement de l'objet livre, dans un instrument de musique qui serait le livre. En assistant à une de ses lectures, on pourra même avoir l'impression d'être symboliquement béni avec de l'eau invisible, par de la parole lancée, projetée dans l'espace et dans sa propre direction – pour l'avoir vu sur scène, affirmons qu'Armand Gatti est un Saint Jean-Baptiste de cette espèce (*idem* pour le chamane Ferré son frère en anarchie).

## 5.3. Sport et poésie

### 5.3.1. Une gymnastique rythmique et sportive

De manière moins subjective, constatons que l'image du tuyau (le livre ? la bouche ?) revient très souvent sous la plume de Novarina . En fait, ce tuyau, c'est essentiellement l'acteur. Or, comme le général de Gaulle, le commentateur sportif Eugène Saccomano ou le chanteur Claude Nougaro, les acteurs novariniens possèdent le pouvoir quasi-magique de rendre les mots concrets. La chose est d'autant plus remarquable lorsqu'on les écoute à la radio – un médium qui fait partie à part entière des supports utilisés par Novarina.

Bien sûr, cette impression est relativement subjective. Mais il est bel et bien constatable par tous que certaines voix passent mieux que d'autres et percutent/performent de façon presque concrète, prenante et comme envoûtante, magique voire chamanique : on l'a dit de De Gaulle lors de l'appel du dix-huit juin (voire de Malraux pour les obsèques de Jean Moulin) ; mais pourquoi pas d'Agnès Sourdillon dans *L'Ecole des Femmes* ?

En effet, la métaphore du ruban de parole, à l'œuvre dans certain jeu de scène de *L'Origine rou*ge, nous paraît pouvoir être réalisée par l'actrice : ses paroles, une fois projetées dans l'espace, peuvent donner l'illusion d'un mouvement, d'une autonomie ; ils peuvent changer de direction en cours de route, et faire des sortes de zigzags très inattendus. Dans *Le Jardin de reconnaissance*, pièce où elle joua, ce qu'on pourrait nommer le Numéro du Ruban nous est d'ailleurs présenté comme un tour de magie : « Voyez votre parole sortir de votre bouche en sang comme un ruban ensanglanté. Elle monte et elle descend. Tirez ça dans l'air, en vrais sons, et offrez-la-moi » (p.27).

Si ce numéro du ruban s'intègre parfaitement au Cirque de la Cruauté novarinien, il nous évoque encore un sport olympique relevant de la discipline multiforme (car elle comporte aussi l'épreuve des massues, du ballon et du cerceau) dite de la gymnastique rythmique et sportive, et à mettre en relation directe avec l'art de la danse – et de la musique.

C'est que le jeu vocal, très rythmé, de certains acteurs s'apparente au chant, voire au swing. Cette dimension intéresse Novarina qui mêle volontiers musique et parole et fait toujours appel à un même type d'acteurs-chanteurs. Ces derniers doivent nous entraîner dans une ronde de mots, une farandole de paroles, un rigodon endiablé… Ils doivent aussi nous faire sentir, toucher le caractère concret de la Parole, nous donner à voir le langage : « Toute la parole n'est qu'un visible et à la fois invisible morceau du corps ». Pourtant, le ruban en question n'est pas toujours invisible : « Son parle tout bleu lui sort par l'orifice » (L.M., p. 345), le bleu étant une couleur que Novarina utilise peu-être autant que Dubuffet dans son œuvre picturale.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« Ceci est mon corps ! » nous signifie l'acteur ; il ne nous reste plus, en tant que spectateur qu'à « assister au son émis » (C.H., p. 80) et à suivre « la trace que font les mots dans l'air » (C.H., p. 64). A nous d'accuser réception de cette offrande et de savoir l'apprécier à sa juste valeur.

### 5.3.2. Souffle et athlétisme

Pour attraper cette parole, il n'existe pas d'appeau ni de gant de base-ball. L'appeau, le gant de base-ball, c'est soi : nous devons être réceptif, à l'écoute. Il s'agit d'une communion, d'un travail d'équipe, d'une messe ou d'une scène ouverte : la parole est comme un témoin, un ballon de rugby passant de mains en mains. De façon très cohérente, propulsion et jet seront des thèmes novariniens par excellence, la sarbacane jouant ici un rôle primordial, fondateur : c'est par un « coup sarbacant » que la vie nous fut assénée et nous fit « tubes parlants » (D.V., p. 40). On peut aussi penser au phénomène de l'éjaculation, comme lorsqu'il est dit, dans *Le Drame de la vie* : « Son père d'un jet saccadant l'étronisa » (D.V., p. 115) ; au delà de l'analogie rabelaisienne « étronisa » / « intronisa », constatons celle existant entre « jet saccadant » et « coup sarbacant ». Mais la propulsion peut également concerner des substances gazeuses : « Il péta à la figure de son père un gaz mortel qui l'asphyxia » (D.V., p. 46). Ailleurs (D.V., p. 45), on parle d'un qui a « détruit son géniteur d'un pet ».

Le jet/pet aura souvent à voir avec la violence de l'enfantement : « Ils furent les fils de Gisèle Obret qui les entra puis les sortit, les fils d'elle qui les péta dans ce monde où ils furent vite soufflés » (D.V., p. 114) ; on le voit dans ce cas : s'il y a un souffle de vie, il y aussi un souffle de mort, ce souffle emportant ici les fils de Gisèle Obret comme autant de fétus(/fœtus) de paille). Vent violent et souffle de vie composent une rhétorique assez rabelaisienne que l'on retrouve dans *La Lutte des morts* : « aïe au jet ! » (p. 400) ; on se méfie du jet, il fait mal, on cherche à s'en protéger (« Saint Trou d'la barre, coincez son jet »). On ne le maîtrise pas toujours : « Les jets leur sortent par les têtes » (p. 407). A la page 352, on parlera d'un « Jet qui l'électrique » : il « électrique » dans le sens où il permet la vie mais cela est ambigu car dans « électrique », on entend « électrochoc » et dans « Jet qui l' » : Jekyll, double de Hyde et cousin de Frankenstein. Quoi qu'il en soit, c'est donc un jet (sperme, souffle, électricité) qui permettrait qu'on soit. La violence du jet renvoie encore au désir : « on pense qu'à saccoupler urgealement sous l'jet fort » (L.M., p. 526). Dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 214) est évoquée une autre modalité d'accouchement : « Je suis né de la gorge à son », c'est à dire sans doute : né d'une bouche, homme et mot se confondant ici. C'est que chez Novarina, on « sort des sons, des ut, des "la" poussés » : on les sort mais en sort-on ? Il nous faut faire effort et essorer la question avant que d'y répondre…

Dans *L'Architecture du souffle*, Marion Chénetier se prononce bien mieux que nous sur l'importance du jet qui « revient fréquemment dans le texte » et « prolonge l'image du ut inouï poussé par ceux-mêmes qu'on est en train de faire taire [de tuer] ». Puis, elle propose ce développement :

***Plus généralement, le jet est ce qui sort des corps, jet d'urine, jet de sang ; ce qui sort des bouches, jet de paroles (« jette ta sentence Dajet, « ce nourisson vient d'ex-sortir d'un corps de vif, vient s'ahoucher à la bouche même qui jette son. » « Que veut dire Laban par ses jets ? Rientibus. A bu à mort. Parle rébus. Est tout saoul. ») ; voire le jet du corps lui-même (cf. le suicide de Laban). Le jet, c'est la dépense vraie, celle qui coûte quelque chose. La parole est consubstancielle***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***à cette dépense physique, elle n'est pas séparée du corps en mouvement, en travail. L'introduction le formule explicitement, en qualifiant ainsi celui qui, par excellence, pratique l'exercice de la parole : « Le spectacle représente l'acteur au travail. « Adramélech à son tour, au moment de prendre la parole, est ainsi décrit : « Le travail à l'état pur […] Son monologue, il est massif. Au travail !*** [207]

Dans un des passages cités par Marion Chénetier, on aura peut-être remarqué la ressemblance troublante entre « sentence » et « semence » (et, par ailleurs, que le « monologue » est dit « massif ») ; c'est que le « jet », ici d'une sentence, concerne surtout le(s) mot(s) : constatons que, de par le fait, le jeu d'acteur consiste en partie en un jet plus ou moins continu de paroles, jeu et jet étant d'ailleurs deux mots étrangement semblables.

Ici encore, le sport (ou disons la notion de sport) n'est pas très loin : « L'acteur qui parle, le mot est son projectile » (P.M., p. 8). A la suite de Marion Chénetier, notons encore le méprisant « Ce peuple, de ses jets, contrefait notre langue » (B.C.D., p. 312), la phrase « Il s'est exprimé par les mots qu'il a soufflés » (D.V., p. 116), les « polochoneries de jets parlés » (C.H. ; p. 288) et cette série d'injonctions : « Lance ton clapus […] Jette ton sabère […] Chante ta chtante ! […] plante ta chanson ! » (L.M., p. 337). Enfin, dans *L'Atelier volant*, on évoque le peu olympique « lancer de serpentin » (p. 10).

Quant au souffle de vie qui permet le « jet sarbacant », il peut donc également permettre la musique (cf. flûte, ocarina) et la parole d'une façon générale. Le jet peut aussi se faire véritable poussée demandant un effort quasi-athlétique (un peu comme pour un accouchement). Pour le lancer proprement dit (de poids, de disque, de javelot), c'est d'ailleurs un sport à part entière – et au fond, le métier d'acteur pourrait peut-être figurer aux Jeux Olympiques : il semble en effet que ces « athlètes du sentiment » et de la parole y auraient leur place. Au fond, on pourrait presque ici inventer deux nouvelles disciplines : celles du marathon langagier (l'expression s'appliquant assez bien au *Drame de la vie* à *La Chair de l'homme* ou à *L'Acte inconnus*) et de l'athlétisme théâtral – chose révélatrice : les acteurs de Novarina sont souvent exténués après le spectacle (fatigue se constatant aussi chez certains spectateurs).

Pour en revenir au jet, constatons que c'est un thème éminemment performatif : on peut de fait jeter des sorts, lancer des injures, des piques, des quolibets, une pétition, l'anathème ou bien relancer le débat – et c'est sur ce principe que le dessinateur Edika, maître du coq à l'âne et de la mise en abyme, eut un jour l'idée d'un dessin novarinien en diable avec un athlétique « Lanceur de rumeurs » lançant en effet des bouts de phrases ou d'expressions telles que « Tu connais la dernière », « Il paraît que », etc. A sa manière, le dramaturge retravaille donc toutes ces figures, tout à fait comme il le fait pour la religion, le cirque ou la nourriture).

## 5.4. Squatch ou théâtre ?

### 5.4.1. La trace que font les mots dans l'air

Au fond, si l'on voulait vraiment associer le travail de Novarina à un sport, la métaphore du lancer conviendrait peut-être moins que celle du billard – ce sport étant d'ailleurs représenté : « L'avenir, c'est du billard » s'exclame-t-on dans *L'Origine rouge* (p. 187) –, l'auteur insufflant un certain mouvement à la parole tandis qu'acteurs, spectateurs et décor même fonctionneraient un peu comme des bandes, pour utiliser un terme technique.

[207] ***Marion Chénetier, « L'architecture du souffle », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 84.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

L'image choisie, cette idée de billard, pourrait encore nous servir pour expliquer le rapport novarinien au personnage : au fond, le vrai personnage est la langue même, rebondissant partout, insaisissable, absente et présente, se dérobant toujours et en cela parfois énervante à l'image d'une insaisissable superballe qui s'appellerait Dieu (à moins que nous soyons sur une piste noire où la parole esquive les mots, passant entre et slalomant, tout en narguant superbement Boucot).

Pourtant, la métaphore du billard ne rend pas pleinement compte de la vitesse à laquelle se propage la parole et il se trouve que l'auteur (qui n'a pas pensé au flipper) en a inventé une autre, bien plus satisfaisante : « le théâtre est une salle de squatch, un cloître où l'on rit […] Le match est toujours différent » : c'est ce qu'il déclara à l'occasion d'une interview pour France Culture. L'idée est un peu reprise dans *L'Envers de l'esprit* :

***Le langage obéit aux yeux de tous à la physique des fluides : il agit dans l'air et miroite par rebonds sur les murs – et énigmes, coups répercutés dans la caverne du langage.***

Or, l'écrivain est finalement (comme les acteurs et les spectateurs), à l'image des bandes de billard ou des murs de la salle de squatch : il est lui-aussi traversé par la parole et joué par elle, comme un instrument à vent : à lui de se dessaisir de son ego pour que le match (aventure et représentation) puisse commencer. Quant à ce qu'il nomme « logodynamique », le mot s'applique aussi à la difficile étude de la « trace que font les mots dans l'air », dans l'air et plus exactement dans l'espace étrange de cette salle de squatch qu'est le théâtre. Quant au phénomène étrange qui consiste a être parlé/joué, il a été évoqué par un humoriste très proche du dramaturge qui à l'occasion d'une émission radiophonique expliquait :

***Ça se fait de soi-même […] Ça me vient […] C'est un jeu […] Et les mots viennent quelque fois… aériens… Y a une magie […] C'est ça. Ça peut pas être autrement.*** [208]

Or, si la magie de cette parole qui s'impose à soi de façon si concrète (« Ça peut pas être autrement ») se retrouve en effet dans les sketches poétiques de ce maître de l'absurde, elle se retrouve aussi, tout naturellement, dans certaines métaphores novariniennes à travers lesquelles est justement rendu compte de cette magie concrète de la parole – et c'est même un des aspects les plus importants et les plus originaux de sa rhétorique que cette mise en valeur de son personnage principal. Cela posé, Raymond Devos nous parle ici d'un jeu qui ne laisse pas de le troubler tandis que Novarina, dans ce qu'il propose *in fine*, nous paraît plus du côté d'un (?) sport d'équipe et/ou de combat voire de l'athlétisme en général, avec l'idée d'exigence et de discipline que contient le mot. Quoi qu'il en soit, on pourra être sensible à un certain renouvellement rhétorique et théorique de la manière d'aborder la question de l'inspiration de la part du dramaturge, même s'il y a aussi retour à toute une tradition très ancienne (biblique notamment).

### 5.4.2. Réception des paroles et rôle des spectateurs

Quant au récepteur de la balle de base-ball, il faudrait également en parler. C'est peut-être l'acteur le plus comique. Comique, son désarçonnement. Nulle boussole ne saurait ici lui venir en aide. C'est que Novarina est un excessif : l'écart avec un théâtre de facture

[208] ***Raymond Devos, « Le téléphone sonne », France Inter, le 7 novembre 2002 (l'humoriste ressemble encore à Novarina par sa manière concrète de se balader dans le langage comme dans une forêt en déconstruisant certaines expressions ou en les prenant au sérieux ou au pied de la lettre).***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

classique est ici trop énorme. Par *Le Drame de la vie* et en poursuivant son échappée, il a fait le trou (mais c'est aussi une question de braquet) : ces termes de jargon cycliste, utilisés par un de ses admirateurs, peuvent donner une idée de la route parcourue et de la trace que cette œuvre si novatrice laissera dans l'histoire du théâtre et de la littérature. Comme le lecteur, le spectateur n'est donc pas toujours à même d'encaisser mais il peut aussi parvenir à accompagner le coup, pour utiliser cette fois des termes de boxe.

Il y a en fait une infinité de réactions possibles face à tant de nouveauté. D'une manière un peu empirique, on pourrait d'ailleurs essayer, quitte à sortir un peu de notre sujet (mais est-ce si sûr ?), de décrire rapidement les différents types de spectateurs novariniens : il y a ceux qui sont venus parce qu'ils ont pu bénéficier de places gratuites mais qui ne supportent pas le choc et partent en grappes au bout de vingt minutes ; il y a le prétentieux qui se dit narcissiquement que contrairement à la grossière populace qui se passionne pour *Loft-Story* et Michel Drucker, il est, lui, capable d'apprécier un théâtre exigeant et demandant des efforts ; il y a le spectateur par trop cartésien qui se torture en voulant absolument trouver le sens de l'œuvre ; il y a parfois l'auteur lui-même qui, dans la salle, assiste à sa propre pièce pour visiter à nouveau la forêt de ses (?) mots ; il y a l'amateur de cirque sensible aux numéros des comédiens ; il y a l'adepte du slam frappé par les correspondances fondamentales existant entre le flow et la logodynamique ; enfin, il y a éventuellement les scolaires et dans ces scolaires, on peut recenser les trois profils suivants : l'élève qui, attentif, voire scotché, ne concevait pas jusqu'alors qu'un tel théâtre fût possible (et qui reviendra sans doute), l'élève cinéphile qui établit avec raison des correspondances entre ce qu'il voit et l'univers enfantin-sophistiqué d'un Tim Burton (avec, dans les deux cas, cette impression de solitude que peuvent dégager les personnages), l'élève qui voudrait bien sortir de la salle mais qui a peur de la réaction de son professeur de français. Bref, et pour citer la dernière phrase de *La Peau de Chagrin* : « c'est, si vous voulez, la société ».

Mais tous ces spectateurs ont un point commun : ils ne comprennent rien. Ici, qu'il nous soit encore permis de généraliser quelque peu : au début, on essaie de se raccrocher au branches et de sauver les meubles en mettant à profit toutes ses connaissances livresques et en tâchant de prendre un maximum de recul par rapport à ce flot de mots parfaitement incompréhensibles. Mais au bout d'un moment, on réalise que tous ces efforts sont vains, dérisoires ; cette situation est en somme assez comique : on peut rire de soi essayant de comprendre. Cela peut déboucher sur des questions plus générales voire philosophiques : pourquoi chercher à comprendre ? Quel intérêt peut-on vraiment y trouver ? D'où nous vient donc cette absurde obsession ? Et c'est en somme toute notre vision du monde qui est remise en question.

# IV. Le Drame de la parole :

## 1. « Entrez dans la réalité de la chose dite. »

### 1.1. Un logothéïste ?

L'auteur s'apparentant en quelque sorte (on a pu le dire) à une espèce assez nouvelle de « logothéïste », nous aurions peut-être pu, quitte à choquer les esprits conformistes, présenter à la novarinienne, comme une longue liste et sans aller à la ligne, le catalogue qui va suivre, c'est à dire sous la forme d'une série de formules qui pourrait rappeler vaguement



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

les mille aphorismes tournant autour de Dieu dans *La Chair de l'homme*. Mais nous nous efforcerons au contraire de classer, de sérier au maximum en montrant que Novarina a su enrichir de nombreuses trouvailles, aussi complexes qu'insolites, un *corpus* français déjà très vaste et qui concerne donc un certain type de métaphores.

Le terme de « logothéïste » se justifie pleinement par la mise en relation, constamment opérée par l'auteur, entre parole et sacré – sans oublier la prise au sérieux (et littéralement : au pied de la lettre) de certaines métaphores bibliques (manducation de la parole, corps et sang du Christ, Pierre / pierre, etc.) se confondant ici, la plupart du temps, avec des pratiques liturgiques ancestrales (pain, vin, hostie, eau du baptême, etc.).

### 1.2. Une forme de terreur sacrée

Pour comprendre que les troublantes métaphores en question, celles d'une parole rendue (?) concrète, ne sont peut-être pas juste des métaphores, nos catégories européennes ne sont pas forcément opératoires, se révélant parfois rigides. C'est ainsi qu'Artaud, a son retour du Mexique, a su trouver les mots pour nous expliquer le "boire Ciguri" des Tarahumaras :

***CIGURI est un nom que les oreilles indiennes n'aiment guère à entendre prononcer […] « ils en ont peur ». - Or je me rendis compte que […] ce mot éveille chez eux le sens du sacré d'une manière que la conscience européenne ne connaît plus, et c'est ce qui est tout son malheur car ici l'homme ne respecte plus rien. Et la suite d'attitudes que le jeune indien prit devant mes yeux lorsque je prononçais le mot de CIGURI m'a appris bien des choses sur les possibilités de la conscience humaine quand elle a conservé le sentiment de Dieu.***[209]

Plus loin dans son récit, Artaud précise : « Ciguri est le Dieu de la Prescience du Juste, de l'équilibre et du contrôle de soi. – Qui a bu "véritablement" Ciguri, […], sait comment les choses sont faites et il ne peut plus perdre la raison parce que c'est Dieu qui est dans ses nerfs, et c'est de là qu'il les conduit. ». Dans ce texte d'Artaud, on peut éprouver le sentiment troublant (mais peut-être n'est-ce là qu'une impression subjective), que c'est le mot même (éventuellement écrit en majuscule) qui effraie les Tarahumaras, et que par ailleurs, ce mot serait susceptible d'être bu. De même, dans *L'Atelier volant*, C. s'écrie « Hââââââh ! » en entendant le mot « chapeau » (mot enfermant l'homme autant que chemise et pantalon. Or, quoi qu'il en soit de cette éventuelle perte d'un certain sens du sacré déplorée par Artaud chez les Européens – mais pouvant aussi concerner les Tarahumaras eux-mêmes abusant de/du Ciguri (ou l'abusant et s'abusant eux-mêmes) –, il se trouve que la langue française fourmille littéralement d'expressions imagées où s'exprime l'idée que le mot est buvable, potable ou que la lettre a en effet une sorte de corps (cf. Le pied de la lettre), une vie (cf. Lettre morte), une couleur (cf. O bleu), etc.

### 1.3. La manducation de la parole

#### 1.3.1. Mots et mets

Sans aller jusqu'au Mexique comme Artaud ramenant CIGURI dans ses bagages, on peut recenser des expressions qui indiquent assez que dans la langue française, la parole – qu'on peut aussi prendre, passer ou donner – est parfois assimilable à un aliment ou à une

[209] ***Antonin Artaud, Les Tarahumaras , Gallimard, Collection Folio/Essais, 1987.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

boisson (on parle aussi de manducation de la parole). De même, si Falstafe est gros, c'est peut-être parce que son ventre contient « plusieurs sacs de mots » (F., p.534).

On peut aussi boire des paroles – comme dans le *Journal intime de Sally Mara* (où Sally/Queneau écrira : « Il déglutissait mes paroles comme si, sans que je le susse, c'eussent été des oracles. »). « Buvez cette scène » nous est-il lancé dans *Le Repas* (p. 28). Dans une chanson peu connue, Serge Gainsbourg nous expliquera, lui, qu'à force de boire ses paroles, son chien est mort d'une cirrhose. « Peut-être était-ce par osmose ? » conclut-il avec humour tout en proposant une rime très originale. Novarina, quant à lui, propose un mot-fruit d'une façon qui rappelle le vers d'une des dernières chansons d'un autre artiste populaire évoquant la mort « comme on parle d'un fruit » ; plus concis que Brel, le dramaturge prétend que c'est « le mot du mort » qui « est un fruit » (D.V., p. 203) ; on verra plus loin que c'est un fruit qu'il cueille volontiers.

Si, pour Montaigne l'œuvre littéraire relève de la fricassée, le langage peut ici (c'était aussi l'avis de Senghor) s'apparenter à une sorte de confiture : « C'est du langage ou nous étalons du langage sur du langage » (O.R., p. 48).

### 1.3.2. Pain et refrain

L'idée d'une parole qui nourrit merveilleusement, sublimement se retrouve dans ce quatrain de Madame Guyon, reproduit dans *Devant la parole* : « Je ne veux pour nourriture / Qu'un refrain sans fin / Ce que cet enfant murmure / Voilà tout mon pain ». Ici bien sûr, nulle ironie (nous ne sommes pas dans la chanson de Ferré qui dit « Ils parlent le latin / Et n'ont plus faim ») : le mot nourrit et le refrain rassasie comme si c'était du pain. De même (*in* C.H., p. 113), le messie est rapproché de « la parole qui s'est offerte à nous » – dans les deux cas : mangerie. Dans *Artaud Rimbur*, Jean-Pierre Verheggen citera André Marcon :

***La bouche, c'est mieux ! C'est grand comme un théâtre et, de plus, la pensée s'y fait. C'est Tzara qui dit ça, je crois : - « La pensée se fait dans la bouche ! » – et Marcon – André Marcon, l'acteur de Valère Novarina - parle de la cavité buccale comme d'un endroit où se prépare le travail préliminaire de mastication, de malaxage et de mâchouillon du texte à dire. « C'est comme un pétrin », note-t-il. C'est bien !*** [210]

Rappelons que, dans le *Deutéronome*, la parole est clairement assimilée au pain ; et quand Jésus déclare « Prenez et mangez », il parle tout à la fois du pain qui est sur la table et qu'il rompt pour ses apôtres, du corps qu'il va livrer pour nous, mais aussi de la Bonne Parole qui sort de sa bouche et devra être digérée. De même, ici, (C.H., p. 271 par exemple), les mots sont vus comme des morceaux du corps ; on parlera de « parole […] mâchée » à la page 298 de *La Chair* et de « [manger] de la pachole » à la page 143 – quant au « morceau de la parle », il se mange comme une hostie.

« Parlerie » et « mangerie » se confondent donc souvent comme dans cette déclaration puisée dans *Je suis* : « Nous ne mordons jamais rien dans les mots et pourtant nous n'en sommes jamais rassasiés. » (p. 134). La langue française elle-même (cf. mâcher ses mots, entamer/alimenter une conversation, dévorer un livre, un bon papier) se prête depuis toujours à l'exercice (appelons-le novarinien) de la parlerie/mangerie. Ajoutons à ce menu le « sketch(e) haché » de Raymond Devos, le titre d'un spectacle comique où tel autre humoriste prétend « [sucrer] les phrases » et bien sûr la « Dive Bouteille » rabelaisienne

[210] *Jean-Pierre Verheggen, Artaud Rimbur (renvoyons à l'édition Poésie/Gallimard de Ridiculum vitae, op. cit., pp. 22-23).*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

– cela dit, rappelons que, quand Rabelais dit « Trinch ! », il évoque surtout le vin de la connaissance ; il nous invite en fait (qui bon vin boit, Dieu voit !) à nous enivrer de savoir.

Si l'on en croit la langue française, il serait aussi possible de faire ravaler ses insultes à quelqu'un ; assez masochistement, Novarina parle, lui, d'en « absorber » (D.V., p. 205) voire (vaste programme) de «[manger] toutes les paroles des morts ». C'est que nous sommes en présence d'un grand gobant littéraire s'inspirant de tous les thèmes et d'un mangeur ouranique faisant feu de tout bois. Cela dit, dans cette œuvre rabelaisienne, il faut noter une constante : celui qui est mis en scène, c'est Adam présenté comme un « parleur déglutissant le monde » (C.H., p. 141). Notons encore le plus classique « avaler ses mots » (A.I., p. 88) et à la page suivante : « distribuer des soliloques empoisonnés » (expression imagée nous rappelant que tout parole n'est pas bonne à manger/ingérer/consommer).

Concluons cette sous partie en citant Annie Gay qui généralise intelligemment en posant que chez Novarina, « [toutes] les frontières sautent » (« le cerveau est un caillou, les choses souffrent […] ; les sexes se confondent ; la vie et la mort s'enchevêtrent »)[211] et que cela concerne aussi des fonctions anatomiques, qui se mêlent en effet : voir/entendre certes mais aussi parler/éjaculer et parler/manger. « Parlerie » et « mangerie » seraient donc indissociables sur cette (s)cène-là – et c'est ce qui explique qu'on se met très souvent à table (pour citer une nouvelle expression pittoresque) chez Valère Novarina.

## 1.4. Eau du baptême et parole liquide

Pour en revenir à l'élément liquide, on ne peut pas ne pas citer ce jeu de mot possiblement fondateur (puisqu'il semble équivaloir à une sorte de baptême) : « Venez nous nettoyer de ce flot de paroles » (O.I., p. 162). Avare en didascalies, Novarina fait même accompagner ce nettoyage d'un genre particulier par celle-ci, qu'il faut absolument citer : « Elle verse de l'eau sur lui pendant 8 répliques ». L'élément liquide, la « parole liquide » sera encore présente dans cette déclaration du *Jardin de reconnaissance* : « l'Enfant de la Grammaire écoute les phrases couler » (p. 26).

Dans *La Scène* (p. 77), le miracle de la mer rouge est rapproché d'un baptême fondateur car c'est de cette eau rouge que nous serions faits : le Vrai sang, c'est celui-là (et il a encore à voir avec une parole sacrée) ; à la page 59 de *La Scène*, le langage est une sorte de fluide et rappelons que dans *Le Babil des classes dangereuses* (un Babibl'?), on parlera de « verser son sabir » à la page 201. Dans *L'Acte inconnu*, c'est de « paroles versées pour entendre » (p. 84) que l'on parle et on va jusqu'à dire que « le liquide, c'est le langage ». Pourtant, le liquide de la parole est souvent présenté comme étant rouge : à la question de savoir ce qui sort […] de la bouche, il est répondu(/répandu) « Du sang d'homme. Des paroles » (p. 117), ce dont certaines peintures donnent en effet une image.

Autre image à évoquer ici (A.I., p. 138): celle du fils refusant par pudeur d'exhiber devant sa mère (« tu ne le verras pas ») « l'orifice du langage » (supposons qu'il s'agit de la bouche) : pour lui, c'est comme un vagin, un « trou de vie » d'où sortent certes des mots mais qui sont au fond comme des êtres, lorsque novariniennement considérés – cela dit, l'orifice du langage correspond peut-être à d'autres trous (yeux, fontanelle, anus, etc.) : tout peut toujours se renverser (ainsi, on lira à la page 122 : « verse sur moi la mort »).

La parole est aussi utilisée de façon performative : » Ils prononça le mot source et tous en burent » est-il dit à la page 179 de *L'Acte inconnu* : la parole, si elle nourrit, peut donc aussi désaltérer. De façon générale, elle est présentée comme non seulement potable mais bonne – c'est plutôt les mots qui sont problématiques. Enfin, de même que Panurge naît

[211] Annie Gay, « Une "spirale respirée", *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, p. 162.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

d'un texte, celui qui raconte la Rencontre et que l'Icare de Queneau sort de la page, certains personnages font le saut – et se mettent à exister vraiment, sur scène (grâce au talent des acteurs) ou dans la tête du récepteur (spectateur, lecteur ou auditeur), si bien sûr ce dernier n'a rien contre la pataphysique telle que pratiquée par Valère Novarina. Pour finir, citons Christine Ramat qui dit du comique verbal qu'il est « baptismal » en citant une interview de Novarina où il déclare : « il régénère l'esprit de son ondée brusque »[212].

## 2. Les métaphores troublantes d'une parole rendue concrète

### 2.1. Une matière parlée plus intense

Si l'on en croit l'auteur et la langue, la parole pourrait donc présenter des caractéristiques concrètes (comme dans l'avertissement : Mesure tes paroles !). De même, les « paroles ailées » d'Homère et les « paroles gelées » de Rabelais semblent annoncer les « sons calcifiés » de Novarina voire les « Paroles de bois » de *Je suis* (p. 105). La célèbre métaphore des paroles gelées sera reprise par l'auteur à l'occasion d'une interview pour la radio : « Le théâtre est le lieu où les mots se dégèlent ». Dans *Pendant la matière* (p. 112), le dramaturge affirmera encore : « La parole est une nourriture, un corps. La parole qui n'est jamais qu'une écriture dans l'air ». Dans *La Scène*, il reparle de ce sujet de façon encore plus concrète : « Le langage est une matière – et c'est pour ça qu'il est le maître ! » (S., p. 117). Dans son interview pour la revue *Java*, il ira jusqu'à dire : « L'Allemand pour dire "poésie" a le mot "Dichtung" qui vient de "dicht", qui signifie épais, dense, comme une matière parlée plus intense – comme du H.3 et non plus du H. 2, de l'eau lourde ; en allemand, le poète est un denseur ».

Ce mot « Dichtung » correspond par le fait à l'opinion assez négative que Gombrowicz avait de la poésie – à qui il reprochait justement cette densité (qu'il assimilait à un trop-plein) et de ressembler, en somme, à une sorte de plat écœurant car trop sucré ; quoique négatif et hautement discutable, cet avis relève de la mangerie/parlerie novarinienne et c'est surtout à ce titre que nous nous l'évoquons ici. Par l'expression « ils font tout ce qu'il disent » (D.V., p. 52), l'auteur résume en partie le concept de parole performative. On pourrait même habiter sa parole et parler d'or. On parle aussi de la racine d'un mot. Enfin, d'autres expressions sont à mentionner ici : en toucher deux mots, le poids des mots, peser ses mots, avoir un accent à couper au couteau, un accent délicieux, un discours assommant – et n'oublions pas ces proverbes mentionnés par Alain Rey dans le dictionnaire évoqué dans « Invention verbale et musicalité » : « David ne tua pas Goliath avec des paroles », « L'épée des femmes est dans leur bouche », « Pour que les mensonge soient crus, ils doivent être empaqueté de vérité », « Une parole venue du cœur tient chaud pendant trois hivers ».

De même, chez Novarina, on pourra être victime d'un « feu de quolibets nourris » (D.A., p. 15), « [entrer] par le mot porte » (O.R. ; p. 62) et « [s'en] aller par le verbe « entrer » (J.R., p. 65). On pourra même « parler par un objet » (J.S., p. 77), ce qui rappelle furieusement une scène célèbre du *Gulliver* de Swift et ce qui se passe à l'» académie de Lagado » :

***[…] on offrait […] que, puisque les mots ne sont que les noms des choses, tout le monde portât sur soi - ce qui serait beaucoup plus commode - toutes les « choses » nécessaires pour exprimer tout ce qui peut se rapporter à l'affaire sur laquelle il a parler. […]. Quand ils se rencontraient dans les rues, ils déposaient leurs fardeaux, ouvraient leurs sacs et tenaient une discussion d'une heure***

[212] Christine Ramat, *Valère Novarina. La comédie du verbe*, op. cit., p. 388.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***ensemble ; puis ils remballaient leurs ustensiles, s'aidaient mutuellement à recharger leurs fardeaux et prenaient congé l'un de l'autre.***[213]

Dans l'idée de « déposer son fardeau » et surtout « d'ouvrir son sac », on pense bien sûr à l'expression française « vider son sac » qui est ici comme prise au pied de la lettre. Il faut préciser que, pour Novarina, « [agir] par la bouche ou agir par le membre du corps ou agir par le mouvement du temps est isitoine ». Cela se retrouve dans *L'Origine rouge* : il s'y agira en effet d'«[entrer] par le verbe entrer » (p. 21) et d'«[entrer] par le mot porte » (p. 62 et p. 64). Dans *Le Drame de la vie* (p. 201), on pourra « [s'exprimer] en sortant une pierre de sa poche », ce qui équivaut sans doute à sortir une parole de sa bouche.

Dans *La Scène*, la filiation avec Swift dans le côté performatif se retrouve encore (même s'il s'agit peut-être aussi de se moquer d'une certaine linguistique à front de taureau) dans des phrases troublantes telles que « J'échange avec vous des mots et choses sans savoir si c'est jamais des mots ou des choses que je vous échange contre des bouts de moi en échange ou des choses de vous ou à charge de revanche » (S., p. 47) et « Ou un objet raisonne comme un mot, ou la chose résonne comme un mot » (S., p. 118). Enfin, comment ne pas signaler cette scène dialoguée : « – Le mot chien n'aboie pas / – Sauf celui-ci / – Ahhhrch ! / – Qu'est-ce que tu dis ? / – L'aboyeur parle / – Le mot chien n'aboie pas / – Mais il mord » (S., pp. 118-119). Sur scène, on voit le mot chien mordre (Valérie Vinci étant victime d'icelui) et ce n'est pas le seul cas de magie performative ; ce qui trouble, c'est qu'on y croit : on peut ne pas voir le mot chien mais on assiste à l'effet de sa morsure.

Dans *L'Acte inconnu*, ce seront de nouvelles modalités performatives : on lance des logolithes à la page 159, on « [lance] sa somme contre les gens » à la page 88 et on « [frappe] la catastrophe du verbe cogner » à la page 11. A la page 38, on retravaille une métaphore (en est-ce une ? Ne faudrait-il pas utiliser un autre mot ? Si oui, lequel ? Existe-t-il ? Novarina l'a-t-il trouvé ?) de *L'Origine rouge* : « Ils sont entrés et sortis douze mille fois de suite par le verbe entrer ».

## 2.2. Parole et main

Une autre idée, baroque *a priori*, revient souvent chez lui : c'est que le langage humain est susceptible d'être ramassé sur le sol – ce qui rappelle (cf. « J'ai ramassé le mot surhomme sur le bord du chemin ») une célèbre métaphore nietzschéenne. La question de toucher l'intouchable (« Masse sa phrase » ! lance-t-on dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 356) est en effet posée par Novarina mais c'est peut-être aussi dans le sens où « [la] matière sonore nous touche, nous atteint comme la:pierre qu'on lance » (P.M., p. 8). Sur ce sujet, « l'aphorisme » le plus impressionnant de Valère Novarina, son affirmation la plus forte, sa définition la plus incroyable (son tour le plus réussi ?) est peut-être d'ailleurs la phrase suivante : « [l'organe] du langage, c'est la main. » (J.R., p. 98). Autre image troublante : « Lâchez l'refrain » (O.R., p. 193), phrase impliquant qu'un (re)frein (le langage social) empêcherait le chant.

Dans *L'Acte inconnu* (p. 39), on manie deux mots avec beaucoup de précaution (il est vrai que ce ne sont pas des mots avec lesquels on fait n'importe quoi : notre vie d'homme est inscrite dedans) : « Ils prennent chacun un *hier*, soigneusement dans leurs mains, et s'en forgent un lendemain ».

Dans « L'impératif nominatoire », texte ou certains verbes (« retoucher ») et adjectifs (« dégrafés ») pourront surprendre, appliqués à des mots, Jean-Luc Steinmetz compare

[213] ***Jonathan Swift, Voyages de Gulliver, Classiques étrangers, 1996.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

même l'auteur à une sorte d'alchimiste capable de toucher, de transformer les mots, de communiquer avec eux :

***Voici que les mots qui disparaissent d'habitude sous le courant de leur utilité immédiate, il les rebiffe, fait prendre à chacun d'eux une insolite consistance. A leur tour, ils deviennent, et pour chacun, êtres parlants, animés d'une vibration de syllabes, hérissés de consonnes (la langue est lng), soustraits à l'articulation congruente de la syntaxe, mobiles amibes que l'on peut retoucher comme de la glaise (dans l'infini mouvement du pouce de Giacometti. Mots dégrafés qui entament un mouvement de métamorphose que le vouloir dire accélère ou ralentit ; mots qui s'altèrent, s'altérisent, à la fois les mêmes et les autres. L'ovarien mot novarinien propose une unité de langage en perpétuelle mue, ouverte à divers contours, soumise à une déformation constante qui lui confère de nouvelles vie […] Oui, je ne doute pas que sous nos yeux, à nos oreilles, ne prolifère une verbale utopie, ne s'étende un accroissement phonatoire, comme pour être en compétition avec le monde en expansion.***[214]

Dans *Aussi lourd que le vent*, le populaire écrivain de science-fiction Serge Brussolo évoque lui aussi l'idée d'une matière sonore à travers la possibilité d'un art, la sculpture vocale, qui permettrait, grâce à des drogues, de créer de la matière solide, concrète à partir des mots que l'on prononce, la forme obtenue n'étant pas du tout la même selon ce que l'on choisit de dire.

Cela dit, Novarina, parfois, préfèrera l'ouïe au toucher, déclarant notamment que si la parole nous a été donnée, c'est plutôt pour entendre (ce qui, *a priori*, peut paraître paradoxal). On pourrait élaborer tout une variation « darouinienne » à partir de ce motif : un animal se redresse pour essayer de voir de quel arbre provient le beau gazouillis d'un oiseau qu'il entend au loin ; de ce désir profond de voir le volatile et de communiquer avec lui naît, comique et maladroit, un embryon de parole articulé ; dès lors, c'est l'engrenage et le début des problèmes : l'homme se redresse encore : il se met à marcher, à vouloir voler, à faire de la politique, etc., etc.

## 2.3. Langue et bouche

Chez Novarina, certaines formulations mettant le mot en scène, en situation(s), même si ce n'était pas forcément l'intention de l'auteur, pourront encore surprendre ; ainsi : « C'est sur un mot de votre bouche que j'ai commis cet acte » (F., p. 531), ce qui pourrait donner lieu à un dessin surréaliste dont aurait pu se charger Dali, Magritte ou Topor ou que l'on pourrait proposer (cf. Arrabal, Jodorowsky) à un panique vivant.

Sur la langue, Marie-José Mondzain fera cette remarque frappée au coin du bon sens: « La langue est d'abord ce muscle de chair épaisse, oblongue et pleine de sang, qui va et vient claquer contre les dents, dans le flux salivaire d'une chorégraphie apprise ».[215] Puis : « La parole s'insurge contre la langue comme l'enfant contre le père dont il apprend la loi dans la désobéissance et l'infraction »[216]. Ce côté double voire bifide du mot langue se retrouve dans « Toute langue se mange » (C.H., p. 87), ce qui peut mettre mal à l'aise ; le but reste d'encourager à une festive et rabelaisienne pluriloquie (« Au languier ! ») mais il

[214] ***Jean-Luc Steimetz, « L'impératif nominatoire », Europe, op. cit., p. 11.***

[215] Marie-José Mondzain, «"Mort à la mort !"», *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 316.

[216] *Ibid*, p. 318.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

n'empêche qu'il reste une ambiguïté. Cette ambiguïté fera l'objet, dans *L'Atelier volant* (pp. 65-66), d'une scène de comédie :

***C. – […] : que me veut ma langue là qui fourche ? Boucot. - Elle veut vous tromper. C.- Au secours, ma langue veut me parler ! Boucot. - Parler ? Hé les fous, vous ne pouvez pas parler, vous ne savez pas la langue ! D. - Et celle que nous avons dans la bouche, peut-être ? N'est-ce pas une langue cet engin que nous tenons dedans ? Boucot. - Non. C'est une queue. Faut la cacher et se taire. Parce que vous n'êtes pas cultivés, vous n'avez rien dans la bouche. F. - Et vous, qu'y avez-vous ? Pas de langue non plus ? Boucot. - Si j'en ai une. Je l'ai gagnée à force d'aller à l'école. Vous, vous avez une queue.***

Le jeu continue après : « Alors il faut se cacher la langue ? », « au secours : ma queue veut me parler ! », etc. Dans *Je suis* (p. 27), on associe la langue et le palais (autre mot ambigu) à la réalité d'une mise en terre : « Si volubile que soit la langue, elle ne peut plus remuer quand son palais est bourré de terre. Une poignée d'humus remplira les bouches les plus éloquentes ». Symboliquement, c'est peut-être aussi une langue morte (nouvelle expression ambiguë) que l'on enterre – perspective terrorisant littéralement Novarina, lui qui craint tant la prochaine et totale mise en bière du patois savoyard.

Autre image éventuellement traumatisante, celle-ci cueillie dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 29) : « Voici que la langue nous quitte ; voici que la langue nous quitte », le redoublement accentuant peut-être l'horreur de la vision – même si c'est sans doute une manière imagée de dire, comme à la page 29, que, parfois, les mots nous échappent. Si les mots nous échappent, on peut toujours essayer de les rattraper ; cette image se retrouve un peu dans *L'Atelier volant* : « s'il vous plaît, dites-moi d'où allait ma langue ? […] je courais toujours après » (p. 150). On peut certes rire à la lecture de toutes ces métaphores et pourtant, il arrive qu'il y ait un drame objectif de la parole qui échappe : « Malheur à moi : j'ai eu tous les mots à moi et je n'ai rien dit ». (D.V., p. 121). « [La] bouche contient des mots » (A.I., p. 109) : est-ce à dire qu'elle les contient dans le sens (un peu militaire, policier, répressif) où elle les empêcherait de passer ?

Pourtant, on nous le prédit dans *Le Drame de la vie* : les paroles « s'en iront » (p. 278) et cela s'effectuera plus vite qu'on ne croit : « Dans onze secondes toutes mes paroles auront cessé de souffler » (B.C.D., p. 313). Que se passera-t-il alors ? Serons-nous forcément morts ? Et le monde ? Dans quoi basculera-t-il une fois que nous ne l'habillerons plus de mots ? Dans sa *Folie Rabelais*, François Bon jouera aussi sur ces ambiguïtés, présentant Alcofrybas comme « [pénétrant] la bouche du géant » puis présentant le livre-monde comme « [avalant] son propre locuteur : performance qui ne sera jamais réitérée avant Proust ».

## 2.4. Mobjets, animots, et sentimots

### 2.4.1. Le « main », le « te » et le « nant »

Dans la langue française, on parle encore de « mots blessants » et de « mots qui font mal » voire de « répliques qui font mouche ». Nous connaissions certes le « mot-valise » mais Novarina invente, lui, le concept de « mot-pelle » : « J'ai creusé ma tombe avec mes mots » (D.V., p. 160). La langue elle-même est une sorte de pelle, celle qu'utilise l'homme, défini ainsi dans *Le Drame de la vie* (p. 100) : « Il a fait un trou dans le monde grâce à sa langue qui lui sert de bout à néant » (D.V., p. 100) : où s'arrêtera-t-il ? Ailleurs (*in* B.C.D., p. 280), on affirme : « nos outils sont nos langues ».



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Après la pelle et pour rester dans les outils, on pourrait aussi bien évoquer une idée de Jacques Rouxel : il s'agit d'un de ses fameux personnages tous aussi obtus qu'absurdes (et dont la vie nous fut contée avec grâce par le comédien Claude Piéplu), qui essaie par le biais d'un marteau de faire rentrer le mot MEU dans la tête d'un de ses congénères – tête contenant déjà les mots GA, BU et ZO (ce qui, pour un shadok ,est déjà beaucoup trop) : l'approche rouxellienne est d'ailleurs souvent comparable à celle de Novarina (dialogues, inepties voulues, critique sociale, parenté avec la pataphysique, etc.). Shadoks et Hommes de Societ se ressemblent en effet : si les uns pompent, les autres creusent, pendant que Boucot a le pistolet chargé.

Les mots enfin, le poète nous y invite, il convient de les « [prendre] dans la main pour voir comme ils sont faits ». Allant peut-être encore plus loin dans la métaphore, Novarina décompose le mot, le décortique, l'ausculte et le dissèque comme ferait un chirurgien : on cherche le présent dans « maintenant » mais est-il dans le « main » dans le « te » dans le « nant » (J.S., p. 78). Notons que si le « main » se féminisait, c'est bel et bien dans la main, ici et maintenant, qu'il s'agirait de chercher le présent.

On peut aussi s'efforcer de soigner son écriture (comme si celle-ci était malade), se définir comme un porte-parole ou, plus prosaïquement, tenir le crachoir ; certains adjectifs s'appliquent aux mots comme aux humains : mots croisés (cf. croisades), mots grossiers, gros mots, le fin mot de l'histoire. On dit mot de passe comme on dit hôtel de passe et si les mots doux sont parfois dits bleus (le chanteur Christophe en fit même un succès), ils peuvent très vite se faire durs. « Car le mot qu'on le sache est un être vivant » s'exclame Hugo – sur *Booz*, Pierre Michon ira jusqu'à déclarer : « ce poème occupe pour moi la place du père ». Toutes ces phrases étonnantes, toutes ces expressions ambiguës : qualifions-les de novariniennes (cette rhétorique, en tout cas, constitue un axe central de son œuvre).

### 2.4.2. Viviers des noms, mots-phasmes et paroles ailées

Chez Novarina, cas saisissant de parole performative, c'est parfois l'animal qui se confond avec le mot : « Un porc sort par la bouche des dents et va du dedans vers le dehors » (O.I., p. 59). Que faire avec ce porc ? Il est sorti, il faut s'en occuper. Un baptême est préconisé : « Nous l'inscrirons : l'enfant Marie-Georges-François Cadet ». Ce type de création qu'on ne contrôle pas se retrouve dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 29) : « ils voient les mots leur échapper ».

Dans *L'innommable* (on verra plus loin à quel point l'œuvre annonce le novarinien), « les mots se bousculent, comme des fourmis, pressés, indifférents, n'apportant rien, n'emportant rien, trop faibles pour creuser », image annonçant peut-être un peu « Mes pensées arpentent le sol » (A.I., p. 110).

C'est que chez Novarina, le mot (quand il n'est pas associé à l'immobilité de la pierre et du caillou) pourra donc, parfois, être rapproché d'un animal. Dans *L'Acte inconnu* par exemple, le mot est comme un lapin qui s'enfouit dans le terrier de l'oreille (p. 119) De même, dans l'expression « Vivier des noms » (ce qui ressemble à Vivant de Non), les noms sont des poissons peut-être emportés par le courant (/torrent) de l'histoire (p. 9). A la page 165, les lettres se voient assimilés à des moutons : « Il faut que je rassemble par ordre alphabétique la troupe des lettres » : vaste programme pour Adam, présenté comme un berger ou un maître mais qui a du mal à se faire obéir et à apprivoiser vraiment des animots parfois dissipés. Sarraute, elle, compara « cata » à un « paon privé de sa queue » (in *Ouvrez*) et Césaire, quant à lui, inventa pêle-mêle les « mots phasmes », les « mots-iguanes », le « mot dauphin » sur le dos duquel on « [nage] de ruse », sans oublier le « mot crabe-c'est ma faute ».



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Cela dit, c'est surtout l'oiseau, – « mot-oiseau-tonnerre » chez l'auteur de *Moi*, *laminaire*, parole ailée chez Homère et « oiseau-chanson qui vole » chez Novarina – qui est mis en scène (dans *Le Jardin de reconnaissance* ou *Le Discours aux animaux*) de façon aussi ambiguë que chez Asturias, pour qui Césaire fit une belle oraison et dont l'univers poétique est fait de volatiles moqueurs et bariolés (« verte pépinière de perroquets qui volent », « charabia de perruches », « Oiseau-Maïs »), martyrisés (le « Quetzal aux fronts multiples » assimilé au héros Técoun-Oumane) ou cruels et sanguinaires (comme « l'Epervier d'Estrémadure », alias Pedro de Alvarado, lieutenant de Cortez). Novariniennement, l'oiseau-mot (ou "oimot") pourra de même être présenté comme un monstre artificiellement crée par l'homme et qui parfois, tel un "boomorang", se retourne contre son créateur (c'est déjà arrivé), mais il peut aussi faire partie d'un peuple qu'Adam est capable de pacifier, d'amadouer. Autres occurrences de la gent ailée : les « oiseaux de la bouche » (D.A., p. 69) et « aucune parole revient au nid » (J.S., p. 41) ; dans *Vous qui habitez le temps* (p. 66), la solitude semble peuplée de « paroles qui vont partout comme des oiseaux » : seul, on peut donc « [bruire] de mille conversations » – mais ce pépiement n'est pas toujours présenté positivement. De même, si les oiseaux de la fin du *Discours aux animaux* se pacifient aux pieds du narrateur-conteur, c'est qu'*a priori*, ils ne sont pas forcément pacifiques – de là à les dire belliqueux et prêts à attaquer, il n'y a qu'un pas. C'est peut-être l'œuvre qui, sur un plan symbolique, permet *in fine* une réconciliation pacifiée, un retour idéal à l'Eden initial où hommes et bêtes vivaient en bonne intelligence.

On sait que Perse fit tout un recueil sur les oiseaux et il serait intéressant de proposer un jour une étude comparée sur la manière finalement assez complexe dont les poètes abordent le thème en question, ceci depuis Attar, pour qui Dieu est synonyme (en persan) de « si morg », soit trente-six oiseaux. Ici, disons que tenter de nommer Dieu et dresser des listes d'oiseaux, cela revient un peu au même pour Valère Novarina.

Les mots peuvent aussi être humanisées – mais c'est moins volontiers que l'auteur se prête à l'exercice, pas comme Beckett (au début de *L'innommable*) ou René Char disant « Les mots savent de nous des choses que nous ignorons d'eux » : cela dit, les mots dont se méfie Novarina ont clairement un côté sournois guerrier, dynamitique et donc potentiellement dangereux (renvoyons à notre partie concernant la suppression-adjonction). Dans *La Scène* (p. 62), c'est un mot-organe (un morgane, si l'on veut) que l'on extirpe du corps d'autrui : « Sortons de son ventre le mot intestin » (il est curieux que le morgane extrait soit un mot proche d'"un festin" et d'infesté).

### 2.4.3. Limites et danger de la parole performative

« On ne joue pas avec les sentiments » dit une autre expression : cela s'applique encore plus aux mots : les manier est tout sauf un jeu ; c'est comme jouer avec le feu : il faut se méfier : « Attention Langage » (A.I., p. 99) est un panneau qui devrait exister.

Cela dit, ces métaphores ont leur limites : « Voici ma bouche qui le dit : le mot bouche ne mange pas […] le mot feu ne flambe pas […] le mot tonne ne pèse pas lourd, le mot lumière n'éclaire pas » (S., pp. 117-118). *A contrario* : « le mot eau s'écoule quand il est prononcé […] le mot arbre brûle, le mot homme va tuer son prochain, le mot chien aboie » (S., pp. 117-118), « le mot couteau pourra me trancher la tête » (p. 119), « je vais me couper la gorge avec le mot couteau » (S., p. 119). Au fond, ici, ce qu'on désire, c'est « vivre la passion de la parole » : « je vais me clouer au mot bois, m'y fixer par le mot clou ; perdre le mot sang par ma bouche juste au moment où c'est elle qui le prononce » (S., p. 120).



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Notons encore, dans *L'Acte inconnu* : « mettez à bas ses voyelles, enchevêtrez ses consonnes de sorte d'en faire un grand sac de oui » (pp. 46-47). De même, dans le tir pataphysique sur les objets jardin et les objets cour (A.I., p. 105), on vise sans doute aussi des mots : on critique des habitudes langagières et de pensée. « A force de parler, nous avons inventé le langage » (A.I., p. 29) : à nous de le réinventer, de le réinvestir et de le réenchanter, comme nous y invite Valère Novarina.

### 2.5. Mot et corps

L'idée de corps d'un texte se retrouve dans celui-ci (*in Lettre aux acteurs*) que cite d'ailleurs Léopold von Verschuer dans « Libre Chute et danse dans la parole » à la page 226 de *Valère Novarina. Théâtre du verbe* :

***Chercher la musculature de c'vieux cadavre imprimé, ses mouvements possibles, par ou il veut bouger ; […] refaire l'acte de faire le texte, le réécrire avec son corps, voir avec quoi c'est écrit, avec des muscles, des respirations différentes, des changements de débit ; voir que c'est pas un texte mais un corps qui bouge, qui respire, bande, suinte, sort, s'use. Encore ! C'est ça la vraie lecture, celle du corps de l'acteur. […] Il est le seul à savoir vraiment que ça c'est pour les dents, ça pour les pieds et ça, c'est avec le ventre […] Faut retrouver ce qui a fait ça, ce texte mort, par quoi c' était poussé. Par quelle partie du corps poussante c'était écrit, […] Voir comment c'est né, d'ou ça sortait, comment ça mourrait, comment c'était poussé.***

Dans *La Scène* (p. 121), Pascal veut « [faire] venir d'urgence des êtres qui ne soient pas qu'en langage » mais on soupçonne que de tels pompiers ne viendront jamais. Dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 54), Novarina va jusqu'à dire : « le langage est notre premier corps […] il délivre ». Quant aux mots, ils nous habillent souvent mal et ont même parfois tendance à nous déranger et à nous agacer en nous suivant partout ». Parfois, c'est plus grave : quand ces mots ne sont pas comme du poil à gratter, ils sont notre tunique de Nessus. Il y a un enfer des mots et un paradis perdu de la parole. Ce qu'il faudrait, c'est retrouver « notre premier corps » et en quelque sorte nous réconcilier avec la parole : Novarina y aspire et nous encourage à l'imiter.

### 2.6. Les vêtemots : une tunique de Nessus

Surnommé « Jean des Trous », Jésus pourra se « coiffer d'Inri » (c'est à dire d'un mot ironique surplombant sa tête) dans *L'Origine rouge* (pp. 128-129) : « Cui qui mit l'chapeau d'épines / A midi / Attaché à la colonn-e / Et moqué-hé hé hé hé hé / D'être en homm-e / Se coiffa d'INRI / L'vendredi » – de même, François Bon évoque un « grand manteau de langue » pour parler de l'œuvre de Rabelais, englobante comme une chape de cosmos et sachant réchauffer en son seing les traditions déclinantes, celto-arthuriennes et autres.

C'est que, chez Novarina, on s'habille et on se déshabille de mots : « Nous nous dépouillons des mots en parlant ». (J.S., p. 114). Le dramaturge revient sur ce « dépouillement » dans le recueil *Pendant la matière* (p. 112) : « Les mots viennent de la culture mais la parole de Dieu ; c'est pourquoi « [nous] devons nous dépouiller des mots en parlant pour entendre la parole comme une écriture en nous ».

Dans une autre phrase de *Je suis* (p. 175), dépouiller pourrait avoir un autre sens : « Nous voudrions maintenant nous dépouiller des mots en parlant. L'homme serait-il donc pouilleux de mots ? S'agirait-il de s'en débarrasser ? Seraient-il finalement (même si le



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

verbe « épouiller » correspond mieux à cette idée) aussi dangereux et envahissants que les poux de Lautréamont ?

Il est vrai que c'est souvent pour des mots (mots d'ordre, idéologie, textes sacrés, etc.) que l'homme consent à s'autodétruire – là encore, on voit que la projection à partir d'une métaphore novarinienne peut aller très loin…

Pour en revenir à la piste de l'habillement verbal, elle est aussi présente (quoique de façon relative, précaire) dans les « haillons verbaux » de *L'Opérette imaginaire* (p. 65) ; de même, on parlera de « [porter] son costume de langues » dans *Le Théâtre des oreilles* (*in* T.P., p. 80). Dans *L'Acte inconnu*, un personnage est « affublé d'un cri » (p. 155) et on retrouve le mot-coiffure (INRI) à la page 147 : c'est d'ailleurs « [l]'vendredi » (jour du poisson : ici tout se tient) que le Christ se voit coiffé voire « affublé » d'INRI – puis « [on] mangea tous ses vêtements » ; or, ces vêtements, ce sont sans doutes des vêtemots, des oripains, à savoir la Bonne Parole, qu'il va s'agir d'ingérer puis de digérer.

### 2.7. La mort des mots

Le mot nom a également des caractéristiques humaines : il en est des propres et des communs. De même, la notion de mort physique appliquée à une langue n'est pas incongrue ; dans son interview pour *Java* (op. cit.), l'auteur, très pessimiste (les utilisateurs de l'isolecte en question sont-ils vraiment tous morts ?) raconte d'ailleurs, assez naturellement et tout comme pour le deuil d'un proche :

***J'ai vu une langue mourir : le patois savoyard. […] Tout un plumage et chatoiement de langues que j'ai vu s'éteindre. Une langue extrêmement surprenante, rebondissante et très comique. Une langue qui ne s'arrêtait jamais à des mots, perpétuellement hilarante. En patois, tout devenait immédiatement récit comique.***[217]

Ici, les langues ne se délient pas, elles se délitent sous nos yeux, la mort guette les mots, le langage est une souffrance, il implique un combat. C'est comme un Saint Michel qu'il faut le défendre contre un horrible dragon tapi dans l'ombre : Boucot. Sa langue à lui « [s'arrête] à des mots » : profit, argent, rentabilité. Au fond, ce n'est pas une langue et c'est pour cela qu'elle ne mourra jamais.

Langage et entropie, parole et douleur, nom et croix, sang et souffrance, cela se mêle : « j'ai tant saigné que je n'arrive plus à porter mon propre nom » (p. 119) ; quant aux paroles, elles sont plus ou moins bibliquement assimilées dans *Je suis* (p. 154) à des entités comparables aux Cavaliers de l'Apocalypse : « Nous entendrons tous à la fin le renversement du monde par nos paroles » (p. 154), même si ce renversement est peut-être synonyme de vie nouvelle et d'avènement – on n'est pas loin des anges quadruples et couronnés de lettres du Livre d'Ezéchiel (Haniel, Kafziel, Azriel et Aniel) mais que signifient vraiment ces lettres et quel est le sort que nous réservent ces paroles capables de renverser le monde ?

## 3. Une langue française questionnée et enrichie

### 3.1. Le cadeau de Valère Novarina

[217] ***Valère Novarina, « Enveloppé de langues comme d'un vêtement de joie », Java, op. cit. p.69.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Notons encore et pêle-mêle d'autres expressions françaises classiques : mots fléchés, jouer avec les mots, enlever les mots de la bouche, ne pas trouver ses mots, peser ses mots, en toucher deux mots, se payer de mots, avoir un mot sur le bout de la langue, cracher le morceau, cracher des insultes, tenir un discours, soulever un débat, soulever une polémique, en perdre son latin, lancer des fleurs, faire courir un bruit, meubler, être suspendu aux lèvres de quelqu'un, coucher (des phrases) sur le papier, un style fluide, flèche du Parthe, pointe, paroles en l'air, etc. De même, dans un proverbe comme « Un tiens vaut mieux que deux tu l'auras », le « tiens » et le « tu l'auras » sont comme des produits qu'on échange dans le cadre d'un troc. Bref, l'auteur du *Drame de la vie* semble se faire fort de donner voire d'offrir à la langue françaises, qu'il semble questionner, de nouvelles expressions – encore plus floues, sibyllines et peut-être plus complexes…

Dans *Devant la parole* (p. 82), il aura cette image : « Au théâtre, il faut ouvrir les mots et la voix, l'offrir ouverte comme une mangue dont l'intérieur est retourné pour l'offrir au mangeur »; c'est bien ce qu'il est, un offreur de langues, de mots et de mangues.

### 3.2. L'adresse à la parole

Il propose en fait mille autres pistes, moins lisibles certes, mais en prenant vraiment la parole au sérieux ou même en s'adressant à elle(s) et/ou au(x) mot(s), avec une sorte de sourde angoisse, d'inquiétude diffuse comme dans (*in* V.Q.) « Mots qui m'échappez, revenez-moi si j'ai parlé ! Mots lancés, revenez m'attacher […] ! » ou dans « Tu ne sauras rien tant que tu ne vas pas jusqu'ou les mots rebroussent chemin. » (J.S., p. 119) ou bien « Paroles encore dans ma pensée, retournez vivre d'ou vous sortiez » (V.Q., p. 88).

De même, dans *Le Jardin de reconnaissance*, on s'adressera à la voix : « – A qui le dis-tu ? à moi ? / – Non, à ta voix » (p. 48) et notons que quoique courte, *Le Jardin de reconnaissance* est une pièce où ce genre de jeu est très fréquent, ce qui peut s'expliquer par le fait, mais ne l'affirmons surtout pas, que nous somme en compagnie d'Adam et d'Eve et confrontés donc au drame de la parole. Dans *Je suis*, les « mangeurs plusieurs » s'adressent peut-être à leur propre langue : quand on lit « Homme de Labi, déglutis-toi toi-même », on pourrait presque en déduire que comme dans une nouvelle noire de Topor dans laquelle un pied est prénommé Suzanne, nous sommes en présence d'une partie du corps (ici : la langue) présentée comme un individu.

Dans *La Scène* (p. 145), on repeint le monde en chantant une comptine (« je nomme ijaune le faux vert, iviolet le noir foncé et le violet violet non-violet ») et on somme le langage de ne pas s'en mêler en lui disant de « rester de l'autre côté d'ici ». A la page 116 enfin, on s'adresse au mot "vert" mais cela est ambigu puisqu'un des acteurs s'appelle Omhovère (Pascal). Précisons que l'adresse à la parole a parfois quelque chose d'accusateur, des phrases comme « Faites entrer la parole ! » ou « Etes-vous en cheville avec le verbe ? » évoquant un tribunal ou un interrogatoire. Rappelons ici qu'il s'agit aussi de mettre en mouvement le langage, ce dernier pouvant presque ici être présenté comme une sorte de machine qu'il faut savoir faire démarrer - mais pour monter dans cette folle logomotive susceptible de s'emballer, il faut avoir un certain courage – Artaud l'eut, Novarina l'a.

### 3.3. Mots dedans et mots dehors

Une autre constante est que le mot (parti de nous ?) ne fait pas (plus) partie de nous ; il sont, nous seraient, les mots, extérieurs - forcément extérieurs. Et c'est ainsi qu'on peut « être en apprentissage chez les mots » (J.S., p. 170) ou « se réveiller au milieu des amas de mots » (J.S., p. 76). Le paradoxe est donc qu'on soit « hors de soi par le mot » (J.S., p.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

83). De plus, si nous « appelons les choses », c'est parce qu'elles ne sont « pas vraiment là » (V.Q., p. 85) : la nomination nous permettrait donc également de combler un vide, un manque, de répondre à un silence, à une question. C'est que la voix humaine peut éventuellement fonctionner comme une sorte de refuge, de « demeure fragile » : « Je désire reposer à l'intérieur du son que vous prononcez » (J.R., p. 18).

Notons ici d'autres cas de figures : il y a l'homme construit en mots qui en oublie qu'il est parlé, il y a ce qu'Adam et Eve sont devenus à cause des mots de la cité (ceux de l'Egypte, de la Grèce et de la France mais surtout ceux de Babylone, de Babel et de Sodome), il y a la parole qui se sent délaissée par l'homme qui préfère jouer avec les mots (alors qu'ils se jouent de lui), enfin il y a les mots qui auraient bien voulu sortir mais qui sont restés dans la bouche alors qu'ils auraient pu changer le monde.

### 3.4. Une relation amour /haine

Avant Novarina, Apollinaire, dans son *Bestiaire*, a abordé le thème du mot qui compte plus que tout et constitue une richesse inestimable : « Comme un éléphant son ivoire j'ai en bouche un bien précieux » (ou encore, évoquant la biblique sauterelle : « Puissent mes vers être comme elle le régal des meilleures gens »). Un peu comme celui des *Calligrammes*, l'auteur de *Vous qui habitez le temps* (p. 66) pourra comparer aussi le mot à un animal, un volatile ; c'est le cas dans « l'oiseau chanson qui vole » et dans : « j'avais plein de mots qui allaient partout comme des oiseaux ».

Pourtant, c'est plutôt au caillou – et nous y reviendrons plus tard, quand il s'agira d'évoquer le Petit Poucet – que Novarina fait allusion pour évoquer le mot : « Si je le cache, le caillou vit caché à l'intérieur du mot caillou » (J.S., p. 157). Les « cailloux » – qui rappellent aussi les exercices de Démosthène et l'étrange jeu (?) du Molloy de Beckett – seront même dit « verbaux » dans *L'Origine rouge* (p. 120). Enfin, dans *Je suis*, les « mots que nous lançons » (p. 191) sont comme des cailloux. Cela posé, si l'on peut certes s'amuser à faire des ricochets (voire des « ronds dans l'eau », comme chez Michel Legrand), on peut tout aussi bien lapider – et détruire, tuer (par le mot lancé ?) ; dans une phrase comme « Prends cette chanson entre les dents, tu l'as bien méritée » (J.S., p. 50), cette ambiguïté est présente car l'on ne saurait dire si la « chanson » en question est une bonne ou une mauvaise chose, une récompense (comme donnée à un chien) ou un coup de poing dans la mâchoire.

Dans *La Scène* (p. 97), même ambiguïté : « [lancer] des arguments tout azimut » semble assimilé à l'acte terroriste d'un dangereux récidiviste. C'est que les mots peuvent se vouloir tueurs, contenir de la violence, une menace : les mots qu'Achab lance à la baleine équivalent à des harpons – par un zeugme, Gainsbourg mit sur le même plan slang et colt cobra pour dire la force de percussion de l'argot en question. De même, l'image d'un « Homme pris par les psaumes » (A.I., p. 176) nous paraît ambiguë : il est peut-être capturé, ceinturé par eux, prisonnier de mots sacrés.

### 3.5. Une armée de l'ombre

La parole est parfois présentée comme une menace invisible : en lisant dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 48) la mention de «l'immense présence de tous les mots », on peut avoir l'impression d'une armée de l'ombre qui attend son heure - mais cela s'explique peut-être aussi par la ressemblance relativement troublante existant entre les vocables mort et mot. De même, si les mots nous échappent (J.R., p. 29), c'est peut-être pour se réunir comme les oiseaux d'Hitchcock et se préparer à des combats dont l'homme (c'est couru) ne sortira pas



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

indemne. Pour l'instant, il y aurait donc comme un « silence des mots » (A.I., p. 71) qui ne dit rien qui vaille : méfiance, donc – c'est plus sûr. Autre angoisse typiquement novarinienne : ces mots, que font-ils « quand on n'y est pas » ?

Dans son *Van Gogh*, Artaud disait se méfier de la nuit ; de fait, c'est peut-être justement pendant la nuit que les mots font leur office et qu'ils nous pompent de l'être en nous vampirisant comme autant de chauve-souris : le poète prétendait en effet que des mots-sortilèges venus des villes ou lancés de loin par des lamas néfastes nuisaient à sa santé (« Quand je suis malade, c'est que je suis envoûté ») et l'empêchaient littéralement d'être ce qu'il avait à être. Derrière l'image terrible, une réalité : celle, sociale et novariniennement plus concrète, d'un monstre bien connu : Boucot – qui empêche certes l'épanouissement des ouvriers de *L'Atelier volant*, mais ces malheureux sont-ils les seuls à être opprimés par lui ? Efficacement secondé par les mots des Machines à dire voici et autres suppôts/supports (tous invisibles pour le commun), ce monstre engendré par L'Homme de Societ ne veut pas d'un retour en force de la vraie parole et de la vraie voix : cela ne fait pas marcher le commerce et ne présente donc aucun intérêt : les mots doivent être utiles et rentables, aider à la consommation et à la communication : ce sont ces mots-là que Boucot veut voir s'imposer et qui, dans les esprits, s'immiscent en effet de manière subreptice, un peu comme les forces succubes décrites par Artaud.

L'auteur de *Suppôts et suppliciations* était toutefois beaucoup plus radical que celui de *L'Espace furieux* : ce dernier nous paraît en effet beaucoup plus attentif aux paroles en « bois d'Ithaque » : comme Artaud, il les refuse mais sait les observer et les disséquer pour mieux s'en moquer dans son œuvre ; son approche nous paraît en somme beaucoup plus moliéresque.

Ce qui reste effrayant dans cette armée de l'ombre, c'est le nombre des soldats qui la composent : quand on lit dans *La Lutte des morts* (p. 432) « les morts sont de plus en plus nombreux », cela s'applique aussi aux mots, certes venus pour certains d'une modernité parfois critiquable mais peut-être aussi d'un passé éventuellement problématique et pouvant à tout moment ressurgir fâcheusement de terre comme autant de morts-vivants niant la Parole, cherchant à détruire Adam et à conquérir le monde.

Quoi qu'il en soit de ces visions apocalyptiques, il y a une menace objective du mot qui se joue de nous et nous fait littéralement tourner en bourrique. C'est qu'il convient de se méfier du mot chien (il mord), du mot feu (il brûle), du mot couteau (il coupe), du mot bombardier (il décolle) et du mot bombe (elle explose) mais aussi de ces « où » qui cachent leur jeu et « se font passer pour des pour » (A. V., p. 143). Bref, avec le mot : le danger est partout.

## 3.6. La parole et l'innommable

### 3.6.1. Ni voix ni autre missile

L'innommable, c'est l'Adam de Beckett : c'est l'homme confronté ou plutôt soumis aux mots présentés comme d'impitoyables monstres tapis dans l'ombre, dieux terribles et implacables, « tout un consortium de tyrans divisés entre eux en ce qui me concerne, en délibération depuis un bon bout d'éternité ».[218] On se sent « la proie de communications »[219] ;

[218] Samuel Beckett, *L'innommable*, 10-18 ; 1972 ; p. 34.

[219] *Ibid*, p. 72.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

ces mots, ils sortent pourtant de soi mais ce n'est pas une raison pour ne pas s'en méfier : « j'ai peur, peur de ce que mes mots vont faire de moi ».[220]

Dans cet ovni littéraire qu'est *L'innommable*, il y a souvent comme une forme d'antipathie lasse, lassée, résignée face à tous ces mots pressants qui veulent toujours sortir : « je ne suis pas de ceux qui risquent de changer de chanson », « J'ai à parler, n'ayant rien à dire, rien que les paroles des autres »[221] ; le je se dit même « gavé », « dénaturé » par « cette voix »[222] voire « enduit de balivernes »[223] : « Ah ils m'ont bien arrangé »[224], « Ils m'ont gonflé de leurs voix, tel un ballon […] je n'ai que leur langage à eux°» » Qui, ils ? » dit-il – il ne le sait même pas mais ce sont sans doute de » vilains docteurs », comme dirait Novarina : « Ce ramassis de conneries, c'est bien d'eux que je le tiens, et ce murmure qui m'étrangle, c'est eux qui m'en ont farci »[225] ; ailleurs, autre plainte : « ils m'ont donné également des leçons de latin de porcherie »[226], etc.

Parfois perce une certaine inquiétude : « les mots continuent, les mauvais, les faux […] D'où viennent-ils ces mots qui me sortent par la bouche et que signifient-ils ? »[227] : convenons qu'on n'est pas très loin du « D'où vient qu'on parle ?» novarinien. Le malaise ressenti est peut-être même encore plus fort que chez Novarina : « Y a-t-il un seul mot de moi dans ce que je dis ? Non, je n'ai pas de voix, à ce chapitre je n'ai pas voix […] ces voix ne sont pas de moi, ni ces pensées, mais des ennemis qui m'habitent »[228]). L'impressionnante métaphore (qui justement n'en est pas une) des bombardiers qui décollent à cause d'un mot dit pour un autre (*in* L.C.) fut peut-être même inspiré par Beckett : « un petit oui, un petit non, de quoi exterminer un régiment de dragons »[229]. Autre rapprochement évoquant la guerre : « ni voix ni autre missile » – chez Beckett aussi, voix, mots et parole ont un pouvoir performatif éventuellement destructeur.

Comme chez Novarina, la parole est donc fondamentalement subie, non contrôlée, incontrôlable (« Elle sort de moi, elle me remplit, elle clame contre les murs, elle n'est pas la mienne, je ne peux pas l'arrêter, je ne peux pas l'empêcher, de me déchirer, de me secouer, de m'assiéger ») et c'est pour cela que l'innommable n'arrête pas de parler : « je continue, il le faut », « je dois parler, c'est tout ce que je sais […] avec cette voix qui n'est pas la mienne mais qui ne peut être que la mienne »[230]. Il faut aller au bout de cela qui a un jour commencé : « continuer » est même rapproché de « commencer »[231], ce qui revient à surfer encore et toujours, novariniennement parlant, sur le son ut.

220 *Ibid*, p. 22.

221 *Ibid*, p 39.

222 *Ibid,*p. 94.

223 *Ibid*, p. 55.

224 *Ibid*, p. 54.

225 *Ibid*, p. 71.

226 *Ibid*, p. 62

227 *Ibid*, p. 123.

228 *Ibid*. p. 89.

229 *Ibid*, p. 22.

230 *Ibid*, pp. 28-29.

231 *Ibid*, p. 7.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 3.6.2. Hommer/nommer

Dans *L'innommable*, la parole est présentée comme une fatalité (« Autant parler, tant qu'à faire ») mais il y a sans doute aussi une joie de nommer à l'œuvre chez Beckett : quant à la joie d'» hommer », elle est peut-être plus présente chez Valère Novarina. Cela dit, pour le je beckettien, être lucide sur le drame de cette parole qui nous habite et ne nous appartiendra jamais (« ne pas être dupe » dit-il très exactement) constitue une autre sorte de consolation – consolation qui, malgré tout, reste fort maigre.

Autre distinguo à établir entre les deux approches : le je chez Beckett est très exactement cerné par la parole. De fait, dans *L'innommable*, la parole est toujours plus ou moins présentée comme étant plutôt derrière et sur les côtés. Cernante (mais finalement d'assez loin), elle est guetteuse, c'est un oiseau de proie multicéphale. On a même parfois l'impression que la parole s'apparente à tribunal composé d'ancêtres peu commodes qui veulent la mort de celui qui dit je – mais qu'il faudra avant passer par les cases délabrement et humiliation (états pourtant souvent évoqués avec beaucoup d'humour). Bref, la parole vient peu du sol et c'est une différence énorme avec la conception novarinienne.

Quant à l'idée d'une "parole devant", c'est, chez Beckett, un résultat presque toujours tragique et désespérant : c'est plus une offrande joyeuse chez Novarina. Beckett rêvait-il d'être acteur ? Nous ne le croyons pas – c'était plutôt un "fuyeur d'autrui". *A contrario*, Novarina, fonctionne presque toujours en acteur, comme un acteur : disons qu'on sent davantage chez lui une portée (portée des mots, proposition, cadeau) qu'une volonté constante de prise de recul. Le "style" novarinien est d'ailleurs plus spontané, plus enfantin et théâtral sans retravail ; Beckett, lui (*idem* pour Jean Genet), a plus un tempérament de romancier (et il nous paraît presque étonnant qu'il soit plus connu en tant que dramaturge).

Face à la parole, le je de Beckett est essentiellement fataliste : chez Novarina, le je est moins fataliste qu'étonné – se posant notamment la question de l'origine de cette parole : cela travaille un peu moins le je beckettien qui évoque plus volontiers ses doubles (personnages, amis, homoncules ou avatars parlants) mais en étant critique à leur endroit (« c'était mal fait, je voyais le ventriloque ») et se projette davantage dans l'avenir en se demandant si et quand tout ceci cessera et quelles seront les modalités de cette cessation ; pour l'instant, en attendant que ça passe et que vienne Godot (ce qui indique sans doute l'heure de mourir), il accuse réception de cette parole qui est là à son insu.

Le je novarinien, plein d'inquiétude (le mot, surtout dans son acception ancienne, suggérant un mouvement, une in-quiétude) en est certes au même point mais il est relativement moins passif. Malgré la conscience qu'il a d'être parlé, il ne se révolte pourtant pas plus que le je beckettien (même s'il lui arrive par moments de s'énerver, de s'emballer) : il s'interroge, mais en étant peut-être encore moins capable de penser. Ce qui est plus dans ses cordes, c'est la danse (« danser, c'est ça qu'est chouette »), la joie et le mouvement – et, chose très logique : on bouge beaucoup moins chez Beckett, notamment dans *L'innommable* avec des personnages aussi statiques que Worm (homme-tronc muet et gobant mouches et papillons à la façon d'un caméléon), présenté comme un élément du décor. Cela dit, la notion de numéro (celui de Worm, de Mahood, de Murphy, de Molloy ou de Malone sans oublier les duettistes Mercier et Camier) est aussi importante que chez Novarina.

Cette étude comparée mériterait bien sûr de plus amples développements : un vrai spécialiste de Beckett pourrait sans doute, mieux qu'un lecteur émettant des hypothèses (comme nous venons le faire), donner de nouvelles lumières quant à son rapport à la parole, dans *L'innommable* en particulier.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

## 3.7. Parole et pensée

L'idée d'une guerre opposant l'homme à la parole est donc peut-être présente chez Beckett (qui a choisi d'abandonner la partie en continuant tout de même à parler) et chez Novarina (qui n'en finira jamais de s'étonner de parler tandis que l'animal se tait, en nous donnant l'air de s'en accommoder fort bien). Dans les deux cas, il y a séparation, rupture et sentiment d'inconciliable (voire d'irréconciliable) : homme et parole ne font qu'un et pourtant, ils sont deux.

Chez Novarina, une autre guerre est peut-être sous-jacente entre parole et pensée ; ce combat titanesque et immémorial se confond peut-être avec celui que se livrent la nature et la culture – au moins dans la philosophie. Toujours est-il que la pensée a son mot à dire (cf. « La parole est à la pensée »), elle qui semble présenter aussi (au même titre que la parole) des caractères concrets et performatifs ; ainsi : « La pensée en vient aux mains […]. Le monde m'impose ses vues. » (O.I., p. 39).

Dans *Le Jardin de reconnaissance*, la pensée semble présentée assez négativement : « Nos paroles jonchent maintenant cet endroit souillé par la pensée », description d'un paysage post-apocalyptique suggérant une victoire écrasante de la pensée – cela dit, les balayeurs de paroles de la page 90, véritables chevaliers des temps modernes (d'ailleurs, ils sont nobles et portent particule : « le balayeur Nubresse de Nubre, le balayeur Hirlippe d'Alban, le balayeur Urglu de Glappe, le balayeur Urs de Hurssier, le balayeur de la Peur ») feront peut-être le ménage, le Graal recherché étant ici de la poussière, de la fumée et/ou de buée.

Ce clivage parole /pensée se retrouve peut-être encore dans cette pièce à la page 93 avec cette question double : « Viens-tu de la parole ? Vas-tu vers la logique ? ». Il semble qu'Adam pourrait répondre oui . Mais peut-être vaudrait-il mieux faire marche-arrière que « machine amère » : c'est en effet une volte-face et une nouvelle direction pour l'homme que l'auteur, souvent, semble proposer dans ses écrits, ceci en prônant constamment une sorte de retour aux fondamentaux (comme disent les commentateurs sportifs) : éléments, lumière, parole, souffle, corps, etc.

Le clivage en question, entre parole et pensée, n'a pas forcément lieu d'être : c'est ce que semblent indiquer ces deux images de *L'Acte inconnu* : « Le langage est […], dans notre bouche comme dans notre pensée, l'étincelle témoin qui reste de la divine énergie » (p. 84) et (p. 123 : « Si dans l'ombre du langage pousse encore de la pensée, absorbez sa boisson mutique » où le langage est comparé à un arbre de type palmier dont l'ombre protège une plante qui serait la pensée – cette pensée, il faut donc « l'[absorber] comme une « boisson mutique » : c'est une chanson muette mais qui désaltère quand même : il suffit de penser pour l'éprouver un peu.

Beckett relativise lui-aussi la distance qui séparerait parole et pensée : « la pensée vagabonde, la parole aussi, loin l'une de l'autre, enfin, n'exagérons rien, chacune de son côté, taupes de faïence, c'est au milieu qu'il faudrait être, là où on souffre, là où on exulte, d'être sans parole, d'être sans pensée, là où on ne sent rien, n'entend rien, ne sait rien, ne dit rien, n'est rien, c'est là où il ferait bon être, là où on est »[232]. Quant à Dubuffet, que cite Allen S. Weiss dans « La parole éclatée », il oppose pensée et mots (un peu comme il oppose art et culture) :

[232] *Ibid*, p. 129



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***[…] la pensée est en mouvement, elle est mouvement, tandis que les mots sont corps inertes. Il faudrait des mots en mouvement.***[233]

Or, c'est très exactement en cela que consiste le projet novarinien : mettre les mots en mouvement mais en se posant peut-être plus que Dubuffet la question de la parole, considérée par lui sur un double plan, disons spirituel-théologique pour reprendre une idée développée dans *L'Envers de l'esprit* et proposer un mot composé qu'on pourrait voir comme oxymorique *a priori* (mais on sait que Novarina possède l'art subtil de réconcilier les inconciliables).

On le réalise ici : le rapport novarinien à la pensée est plutôt difficile à « penser » (ce qu'il dit sur la parole étant peut-être plus lisible, plus clair et plus compréhensible): certes vide et ignorance sont très souvent mis en avant, préconisés mais en même temps, la pensée n'est jamais totalement évacuée : si Novarina est critique à l'égard de la pensée, il ne la snobe pas, essayant toujours (sans doute dans une volonté de maîtrise et de prise de recul) de voir ce qu'elle a à dire et peut apporter.

Toutefois, le grand thème novarinien reste la parole, beaucoup plus que la pensée. Novarina, de plus (autre distinguo très important), semble s'intéresser davantage à la parole qu'aux seuls mots et c'est d'ailleurs sans doute ce qui le distingue fondamentalement d'un artiste comme Raymond Devos ou des tenants de l'Oulipo.

### 3.8. Mots et parole

Le souffle divin de la parole est ici préféré à la force des mots, parfois bas, lourds, grossiers, petits et mesquins : c'est qu'ils ne viennent pas de Dieu mais plutôt d'Adam et qu'à son image, ils sont parfois humains, trop humains : malicieux certes mais pas toujours dans le bon sens du terme (on entend par là : pleins de malice, chafouins, ambigus, perfides, duplices, fourbes, retors, diaboliques, etc.).

Qui nous fonde le plus et le mieux ? Sans doute la parole. Mais, et c'est souvent problématique, les mots nous fondent aussi et en particulier les noms (prénoms, noms de famille et parfois surnoms) qu'on nous fait porter ; Novarina va jusqu'à dire : « Nos géniteurs sont nos noms » (O.R., p. 14). On ne choisit pas ces parents-là : ils sont comme une ombre et, parfois, comme une croix : il faut s'en arranger. Certains n'y parviennent pas. Ce fut le cas d'Artaud évacuant mot et fable au profit de glossolalies où ce qui était à l'œuvre, c'était plutôt la parole.

Au fond, le mot, c'est un peu comme la pomme ; depuis qu'on en croque, rien ne va plus : le mot s'est emballé, le mot fait du hors-piste, il est devenu fou. Il suffit pour s'en convaincre de considérer le délire à l'œuvre dans les slogans et les nouvelles des Machines à dire voici : le phénomène réel y est certes grossi, outré, amplifié mais au fond : pas tant que cela.

S'exprime souvent et par ailleurs (un peu comme chez Céline) une lassitude à l'égard du mot, qui a tendance à se galvauder, à ne plus vouloir rien dire ; dans *Le Drame de la vie* (p. 190), on se désespère : « L'homme a trop fait dans les verbes. » . Dans *L'Atelier volant* (p. 145), on s'énerve : « Suffit. Pile de mots ! Refilez-nous le sens ! », même si, dans la bouche de Boucot, cela signifie sans doute autre chose – mais même lui, en tant qu'être fait de mots, est aliéné par ceux de la cité : il ne connaît que ceux-là et refuse tous les autres.

[233] ***Allen S.Weiss, « La parole éclatée », Valère Novarina. Théâtres du verbe, p. 184.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Ce qu'il faudrait, nous crie Novarina, c'est s'échapper de l'aliénante ville de Broca qui parfois, de fait, fonctionne un peu comme une prison. Il faut passer à autre chose, accéder à une nouvelle dimension. Or, faire retour à la parole est ici vu comme une piste intéressante… Dans une interview, l'auteur va jusqu'à rapprocher les mots d'idoles mortes (« surtout ceux que nous vénérons mécaniquement des mots magiques, agités sans cesse comme des grigris »). Ce qu'il préconise (car il a une solution), c'est de « replacer les mots dans un processus spirituel-soufflé », de « remettre le langage en mouvement »[234] et, peut-être, de le "relogodynamiser" – il s'y emploie (et cela marche !).

Quoi qu'il en soit de cette distinction fondamentale entre parole originelle et mots de la cité, il entre souvent de la souffrance et de la mort dans la manière novarinienne d'évoquer le mot et/ou le souffle de la parole (être parlé se confondant parfois avec être percé, cloué au langage, crucifié par lui) : « Je ne trouvais que de la souffrance à l'intérieur des mots » (J.S., p. 201), « l'homme […] meurt d'avoir été soufflé » (D.V., p. 280), etc. Dans *La Scène*, on se verra « [cloué] au mot bois » (p. 120) et « perforé par tout ce qu'[on] prononce » (p. 115). De même, autre torture (S., p. 115), l'enfonçage des mots dans l'orille rappellera celui des petits bouts de bois dans les oneilles. Dans *L'Origine rouge* (p. 21), nous ne sommes pas avec « [n'avoir] plus le droit de porter sa propre croix ni de porter son nom », en présence d'un zeugme : si la croix est mise sur le même plan que le nom, ce n'est pas un hasard – pourtant ici, pas de fatalité car il y a des cas où le mot est aidant voire aimant, protecteur (« ut », « son », « pain », « Christ ») et où l'on peut même être « sauvé par [une] phrase » (O.R., p. 81).

Parfois présentée négativement, la parole reste donc le plus sûr des ciments pour que le monde tienne debout – Lydie Parisse semble aller dans le sens de cette idée en proposant (citation à l'appui) :

***Novarina développe une rêverie autour de la parole cosmophore, pilier d'une solidarité universelle du vivant, qui résonne à l'intérieur de l'être humain, entre les espèces, entre moi et le monde. Dans Vous qui habitez le temps, L'enfant des Cendres affirme : « Nous maintenons le monde en parlant. Aucun monde n'arriverait sans paroles. […] ».***[235]

Quant au cri, forme extrême de l'expression humaine, on prétend qu'il en est qui tuent, au même titre que la lettre – tandis que l'esprit vivifie(rait) : Novarina s'inscrit complètement en faux, qui dit exactement le contraire. Notons en passant qu'il semble de ces auteurs qui estiment que la littérature doit quand même se faire – distinction célinienne s'il en fut (cf. *Le style contre les idées*) – plutôt avec des mots (ce qui n'est pas si évident ni si truismique que cela en a l'air, surtout si l'on considère la prose résolument anti-logodynamique de certains philosophes) même si les idées ne sont pas toutes évacuées (*L'Atelier volant*, par exemple, est presque une pièce à message politique). Pour lui en effet (quoi qu'il en soit de l'utilisation dans le détail des mots proprement dits), l'important reste que la « parole parle » et que la « viande s'exprime ».

Enfin, sans parler de mots ni de parole(s), la voix peut être cassée, fêlée ou de miel. La langue, être maternelle. L'alchimie (cf. Rimbaud) peut concerner le verbe. Ce dernier peut

[234] Valère Novarina, « Quadrature » (entretien), Scherzo, op.cit., p. 5.

***[235] Lydie Parisse, La "parole trouée". Bekett, Tardieu , Novarina, op. cit., p. 117. Le passage cité par Lydie Parisse figure à la page 96 de Vous qui habitez le temps – elle cite encore ceci, puisé dans Le Théâtre des paroles, (voir Pour Louis de Funès , p. 125) : « les mots ne meublent pas l'espace : ils le font tenir debout. Si les mots flanchent, tout le décor tourne au plancher. ».***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

se faire Chair. Le pape lance des bulles. Le langage peut être fleuri et l'on peut même, enfin, cueillir (comme nous) des fleurs de rhétorique : nommer novariniennes de telles expressions permettrait de signaler leur force, leur beauté et leur « inquiétante étrangeté ».

### 3.9. Le Grand Sézamier

En somme, nous ne quittons pas le Cirque de la cruauté novarinien car devant toutes ces métaphores qui font littéralement apparaître, surgir la parole, on peut avoir constamment présent à l'esprit l'image d'un Monsieur Loyal (Novarina ?) qui nous lancerait avec passion : « *Entrez dans la réalité de la chose dite* » (J.R ; p. 62). Ailleurs, dans *Le Babil des classes dangereuses*, le concept de parole performative sera même humoristiquement résumé : « Acte ton clapus » (p. 354) mais rappelons aussi « verse ton sabir », etc. Dans *L'Acte inconnu*, un « être-mot » semble crée mais sortant d'un vagin inattendu : « Un fils sort de la bouche de son ouvrier le père Philibert » (p. 19).

Le gros rire rabelaisien qui, surtout avec le personnage de Panurge – qu'on a pu comparer à Hamlet mais qui pourrait tout aussi bien être rapproché de Falstaff (qui n'est au fond qu'un Hamlet enveloppé) –, rejoint parfois la clownerie, pourra même aussi, à l'occasion, faire son entrée en piste en nous montrant le Drame de la parole sous un jour peut-être moins inquiétant : c'est le cas, dans *L'Origine rouge*, de « cette fable [pétée] par Pétrarque » (p. 198) où l'auteur s'amuse à opposer iconoclastement deux mots, péter et Pétrarque, dont l'association peut surprendre, l'effet de comique étant accentué par la musicalité de l'expression et le caractère insolite et surprenant (cf. é/a/é/é/a/é/a et p/t/p/p/t) des sonorités et allitérations.

Dans *L'Acte inconnu*, on revient aux fondamentaux en s'inspirant de la Bible. Il est vrai que le premier des créateurs performatifs fut bel et bien Dieu en personne : le « verbe […] fendit le rocher et l'eau ruissela (p. 176) ; plus loin (p. 179) : « il prononça le mot pain et le rompit jusqu'à la dernière des miettes », etc.

A la page 134 (toujours dans *L'Acte inconnu*), on a même un dispositif systématique (cf. « il créa les […] et les appela : […].») s'appliquant au travail divin. Sortent de cette machine les yeux (nommés impasses du vide), les mains (« prenantes et adorantes »), le cerveau (ce « centre insensible ») et le cœur (appelé « toi qui bats la mesure en vain ») puis le moule initial se transforme légèrement : on a « il [verbe suggérant une action et suivi d'un C.O.D.] et [verbe permettant de nommer la création obtenue suivie d'un C.O.D] » puis une variante en « il fit la matière et de la matière il fit Adam » puis une phrase structurée comme la précédente, après quoi on reprend le moule initial – avec en pointe « il forma l'homme et lui dit : reste debout. Mais l'homme se coucha devant les effigies de l'homme qu'il s'était adressées à lui-même ».

Bref, nous sommes bel et bien en présence d'une machine à nommer et à créer (à nommer-créer dirait peut-être l'auteur) et cela concerne en fait l'œuvre tout entière car le travail performatif est constant de la part de notre démiurge qui n'en finit pas d'inventer de nouveaux noms, de nouveaux mots et de nouveaux personnages.

### 3.10. Mots-clefs et parole performagique : le grand oubli d'Austin

Dans le passionnant *Quand dire*, *c'est faire*, Austin répertorie les divers types de parole performative mais il occulte complètement la dimension magique qu'elle peut parfois revêtir ; c'est que son étude se veut essentiellement scientifique et que magie et alchimie ne sauraient avoir droit de cité dans un ouvrage de ce genre – tâchons, novariniennement, de remédier à cette lacune dans la mesure du possible.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Après Borgès qui écrivit sur le sujet une sorte de conte nordique (*Le miroir et le masque*) où une ode est réduite à un simple mot (qui n'est d'ailleurs pas précisé) ou les Monty Python faisant de l'incompréhensible « Splonge » un mot fatal et semant la terreur, Yvette Centeno se prononce sur le concept étrange de parole/clef, de mot-magique :

***[…] toute parole est primordiale […] c'est elle qui nous permet d'être. […] La fonction symbolique de cette parole/clef, de ce « mot-clef » est de permettre que nous « soyons », de nous procurer le bien de son « existence » et de la « conscience » de celle-ci. […] La parole dont on parle est celle de la nomination, car elle seule donne leur dignité aux nommeurs et aux nommés. […] Nommer est un acte magique.*** [236]

C'est le cas chez Novarina qui s'inspire certes de la Bible mais en introduisant une touche personnelle qui évoque parfois l'art d'un magicien facétieux : « il aboya huit fois, prononça le mot *chien bleu* et cet animal entra et mordit » (A.I., p. 179) – quant à Eve, elle devient une « splendide femelle de la première espèce de grand calibre et catégorie quatre » (A.I., p. 179). Sa magie a donc partie liée à un certain humour et c'est iconoclastement, surréalistement, potachiquement qu'il revisite le travail divin en proposant un nouveau monde utopique et accueillant (c'est pourquoi c'est un « Umonde ») et en ouvrant de nouvelles portes (c'est pourquoi il est un « Grand Sézamier ») pour le théâtre et pour la pensée.

Le parleur-marcheur-charmeur Valère Novarina, génie non de la lampe, mais de la langue, est donc celui qui, sans tirer la chevillette ni trancher le nœud gordien ni dire sarrautiennement "Ouvrez", "Sésame, ouvre-toi !", "Abracadabra !", "Fiat lux !", "Opus Pocus !", "Shazam !", "Ciguri", "Trinch !" ou même "Splonge !" dit seulement « ut » ; il est le pantin qui dit « ut » mais qui dit « ut » à bâtons rompus afin, à force de travail, qu'advienne enfin le miracle : que la porte s'ouvre et que la Parole déboule sous les espèces d'un feu d'artifice permis par ses passeurs-apôtres – « Alleluioc ! » pourrait-on dire en reprenant à notre compte une exclamation de *L'Origine rouge.*

# V. La rhétorique et le chaos

## I. La Loterie Novarina : une lutte à mort entre les mots

### 1.1. Corbeille et sextine : un grand "boulégage" linguistique

On sait l'intérêt de Novarina pour les aspects populaires de la culture (cirque, marionnette, accordéon) et celui, tout rabelaisien, qu'il porte à la diversité géo-politique du patrimoine français. Or, il se trouve que, dans certaines régions du sud de la France comme la Haute-Garonne, l'Ariège ou le Tarn, lors des divers lotos populaires organisés çà et là (dans des grands cafés, des gymnases ou des salles des fêtes), un verbe est souvent convoqué, qui correspond en grande partie au geste créateur novarinien. Ce verbe, c'est le verbe "bouléguer" qui s'applique aussi au vent et signifie à peu près "faire tourner". L'injonction "Boulègue !" voire "Boulègue, collègue !" revient d'ailleurs souvent au cours de ces sympathiques soirées, provenant de la bouche des joueurs qui, avec le sourire et

[236] ***Yvette Centeno, « Valère Novarina et le théâtre des paroles », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 135.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

par plaisanterie, se plaignent de leur rédhibitoire manque de chance dont ils accusent le préposé à l'opération.

Ce dernier personnage actionne en effet (novariniennement ?) un mécanisme permettant de faire tourner les boules de loto qui se trouvent dans une sorte de petite cage de forme plus ou moins ronde. Puis cette sorte de maître de cérémonie fait sortir une à une les boules de la corbeille en question et annonce à chaque fois le numéro correspondant. Plus subjectivement, on peut avoir l'impression que "Boulègue !" est un mot magique ; de fait, ce qui est demandé, imploré à travers le "Boulègue !" et le "Boulègue, collègue !", c'est que le mélange des boules s'effectue en sa faveur et débouche *in fine* sur une victoire, pour que le carton enfin se remplisse et qu'on puisse s'exclamer "Quine !" (d'ailleurs anagramme phonétique de "Nike"), cri de victoire visant à informer de sa réussite l'assistance et surtout le maître de cérémonie.

La confirmation du sens de ce terme nous est donnée par le très récent *Dictionnaire des mots et expressions de la langue française* parlée dans le Sud-Ouest, et de leur rapprochements avec l'occitan, la catalan, l'espagnol, l'italien et l'argot méridional. Dans ce dictionnaire, paru en 2002 aux Editions Loubières et établi par Bernard Vavassori, on trouve en effet la définition suivante :

***Bouléguer, v. : mélanger, remuer. / 1. Se dit, entre autre, au loto - « Boulègue ! Boulègue ! Ce qui signifie : mélange bien, remue les pions en faisant tourner la corbeille / 2. Bouger, secouer - « Avec ce vent, ça boulègue drôlement ! » (De l'occ. bolegar - pronom boulegà- : remuer, mélanger) ; catalan : boleiar : faire voltiger, voir birouléger.***

A l'entrée « bolegar » d'un autre dictionnaire, assez pointu lui-aussi,, on pourra lire ceci :

***Bolegar, v. tr., intr. et r. : remuer ; changer de place ; secouer ; réprimander ; s'agiter, frétiller ; se donner du mouvement, intriguer. ; dèr, bolèc, m : mouvement, remue-ménage - bolegada : mouvement, troupe, cohue ; bolegament, remuement, frétillement ; bolegatge : action de remuer ; birouleger : voltiger, virevolter de l'occ. virolejar ; pron. bicouledja ; buffer : souffler ;***

***bolegueta : sorte de rigaudon ancien.***[237]

C'est en ce que les boules de loto sont connues à l'avance que le geste bouléguer nous paraît novarinien. Chez lui, en effet, les boules semblent remplacés par les mots – et peut-être aussi les idées, les notions. Quant au terrain d'action, il est très délimité - tout à fait comme pour la corbeille et le nombre des boules. Sans avoir le caractère archi-obsessionnel d'un Jean-Luc Parant (cf. « boules » et « yeux »), qui, à plus d'un titre, est de la même famille que lui, l'œuvre de Novarina, surtout dans *La Lutte des morts*, s'apparente tout à fait à un grand boulégage linguistique. Précisons que les mots-boules novariniens ne suivent pas le circuit très précis, le trajet défini et prévu à l'avance des galets qui tournent dans la bouche du Molloy de Beckett : nous sommes bel et bien en présence de ce que l'on pourrait nommer la Loterie Novarina.

### 1.2. Une certaine efficacité comique

Pour être moins abstrait, nous trouverons, dans *La Chair de l'homme* et *Le Drame de la vie* des exemples voire des sortes de mises en abyme (car cela concerne en fait l'œuvre toute

[237] ***Dictionnaire occitan-français selon les parlers languedociens (Louis Alibert, Institut d'estudis occitan, ed. 2002, fac-similé de l'édition de 1977).***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

entière) assez facilement repérables du procédé en question : on prend un certain nombre de mots comme (C.H., pp. 156-157) « dis », « va », « pain », « verbe » et « pantin » et l'on (?) fait tourner, on permute, on redistribue, en un mot : on boulègue…

Dans le cas des pages 156 et 157, on passera de « j'entre avec mon pain et mon pantin […] avec le verbe à la main » à « Je dis à mon pantin qui va : Tais-toi et va. » puis à « J'entre avec mon pain de solitude et mon pantin avec le verbe » puis à « Je dis à mon pantin : Tais-toi gamin, va, va » puis à « Je dis à mon pain : pain, viens et marche » puis à « Je dis à mon verbe : verbe, viens dans ma vie et sois verbe dans ma bouche » et enfin à « nomme mon action et parle à la place de la division » qui n'a plus rien à voir avec le jeu et constitue une sorte de chute comique, voire de pointe épigrammatique. On a l'impression d'un grouillement, d'une explication, d'un combat pour rester dans la phrase de la part des mots qui semblent s'empoigner, s'expliquer entre eux comme en une lutte féroce. On peut presque « voir » les mots bouger, changer de place à l'intérieur des phrases et surgir à des moments inattendus. – cela dit, l'exemple choisi n'était peut-être pas le plus révélateur...

Quoi qu'il en soit, un peu plus loin dans *La Chair de l'homme* (pp. 118-119), on pourra tomber à l'occasion sur des phrases étonnantes qui proviennent peut-être du choc des boules en question ; citons donc : « cette vie a crié à sa sortie qu'elle sortait » / « J'ai préféré ma vie à la sortie, j'ai préféré la porte à la préférence » / « nous n'avons pas préféré la sortie de la vie à la mort sans amour » / « Nous n'aimons pas préférer la sortie à la mort » / « Nous aimerions mourir d'attendre notre porte ». Ou encore, à la page 125 : « Vous aimiez l'entrée ; vous aimiez la sortie. » / « notre plus proche porte de sortie perpétrée, fut notre porte d'entrée. » / « Nous n'avons pas préféré la sortie à la mort » / « Nous n'aimons pas préférer la mort à la sortie par la morte (p. 125).

Le procédé concerne aussi les mots « doigts » et « caoutche » du *Drame de la vie* (pp. 126-127) : « il entre dedans lui avec des doigts en caoutche et tente qu'on danse pendant qu'on le montre en caoutche. Il le fait » / « Le Docteur fait à Samson un turban avec les doigts qu'on lui caoutche » / « il a aux doigts quelque chose aux choses dans les fonds de son tube qui caoutche » / « Ah les voilà les deux doigts en caoutche des deux tubes qui lui pendent » / « Ah voilà les deux doigts des gants qu'on caoutche pour lui ». Puis, tout à coup, il n'y a plus du tout de caoutche : « Ah voilà les gants qu'on entre en lui » ; dans cette dernière phrase, il n'y a donc décidément plus de caoutche, un peu comme si les gants avaient finalement gagné leur match contre le caoutche (comme si quelque chose avait, *in fine*, préféré les gants au caoutche). Parallèlement, à côté, en même temps (que dire ?) sur les même pages (pp. 126 -127), on a une autre lutte de mots entre « malade », « docteur » (voire « doc ») et « schone » (ou « Schonard ») : « Malade Moche, évoquez-nous le Docteur qui schone » / « le Docteur Schonard veut représenter le malade Tiode » / « Je vois le Malade Moche éventré par le docteur qui schone. » / « Le Doc Schonard est dans le bal, il sort de la présentation du malade ». Quant à L'Homme de Poche et aux mots « moche » et « bal moche », ils sont, toujours sur ces deux pages, beaucoup plus discrets, n'apparaissant finalement qu'en guest stars (si l'on veut) et ne faisant qu'assister, comme impuissants à s'y mêler vraiment, à cette lutte comique et sans merci que se livrent Doc et Schonard.

Est-ce voulu ? Toujours est-il que « Doc et Schonard » semblent deux noms de duettistes qui pourraient fort bien, de fait, convenir à un véritable numéro de clowns – la différence étant donc qu'ici, les clowns sont des mots. Quand on lit ces deux pages extraordinaires (pp. 126-127), le fou rire peut véritablement nous saisir ; c'est qu'il y a là des effets de surgissement et de retour brusque du mot qui font de Novarina un grand artiste burlesque, réussissant avec de simples substantifs ce que Laurel et Hardy faisaient avec



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

des tartes à la crème et des gags à répétitions, Louis de Funès avec ses mille mimiques et Tex Avery avec ses dessins animés (Droopy, le loup amoureux, etc.).

A la page 59, on fait permuter « entre », « homme », « nichon » et « viande » et on procède de même aux pages 185-186 avec « viande », « vivant » et « Dieu ». Autre exemple : la série « eau », « trou », « boire » et » mourir » (qui résume un peu le destin de l'homme) est retravaillée à la page 244 cependant qu'à la page 220, on joue plutôt sur des homophonies (« trou/tout » et « bois/voit »), ce qui donne : « – Tais-toi mon fils, bois tout ce qui vient ! / – Je n'ai plus aucune certitude du tout. / – Vois ce que tu vis ! / – Je suis celui qui voit. / – Je n'ai plus de certitude qu'un trou ».

Aux pages 132-133, on aura toute une variation autour d'un même concept, celui de la pensée, décliné de toutes les façons possibles, avec beaucoup de nuances et de variations selon que l'option de syntaxe n'est pas la même ; ici, on dirait presque (cf. tel accent, telle syllabe, tel ajout de lettre) des guêpes tournant autour du mot : « Il pense descendre dans la pensée » / « Il pense dans sa pensée qu'il n'y a rien » / « L'homme pense dans sa pensée qu'il n'a rien » / « La pensée pense penser la pensée pensante » / « Es-tu capable de dire si quelque chose pense à rien ? » / « Elle est tout juste capable de dire si quelque chose penche ».

Dans ce cas de figure, l'enjeu, pour le lecteur, peut consister en un questionnement philosophique : est-on capable de dire si quelque chose pense à rien ? C'est peut-être là une des grandes interrogations novariniennes. Nous croyons savoir, avoir compris que la question en question s'applique chez lui, notamment, à la pierre, au caillou, au galet : il y a peut-être une forme d'énergie dans le caillou, qui peut se communiquer à soi-même, passer en soi, s'éprouver, se ressentir ; mais, si bien sûr l'on estime que le caillou est quelque chose (et non un être), peut-il penser ? Et si oui, à quoi ? Peut-on le dire ?

### 1.3. Le magicien malgré lui

Certaines de ces trouvailles sont peut-être le résultat d'un travail , mais alors souterrain, invisible, de ce type de jeux, certes un peu byzantins de l'esprit humain comme (D.V., p. 71) la mystérieuse et paradoxale « machine qui inventa l'inventeur ». Pourtant, ne l'oublions pas, c'est peut-être plutôt dans ses interviews (ou dans des textes comme *Chaos*) que l'auteur pense, s'arrête pour penser ou, en tout cas, qu'on voit vraiment sa pensée à l'œuvre – et son érudition ; dans son théâtre, qui est un « théâtre des paroles », il procède plutôt, on l'a vu, comme un organisateur de combats, ses coqs étant des mots…

Or, la lutte de mots la plus acharnée de toutes concerne sans doute les pages 98 -99-100-101-102-102 de *La Chair de L'homme* ; cette lutte, nous la reproduirons ici avec des coupures et sans en indiquer le nom des personnages mais de façon « ramassée » pour permettre une vision panoramique :du « jeu » proposé - le jeu concernant certes NOUS, VOUS, AUTRUI, MORT, CORPS, PORTE, et SORTIE mais également les verbes, ici conjugués, que sont « crier », « sortir », « préférer », « pénétrer vifs », « entre », « être » et « aimer » (en passant, on verra qu'accompagné de SORTIE, MORT a gagné son combat contre CORPS) :

***- NOUS avons préféré dans l'AUTRUI, entrer dans un CORPS par le CORPS, et non dans la mort - NOUS avons aimer pénétrer vifs au CORPS d'AUTRUI qui crie : SORTIE. - NOUS aimerions entrer encore en CORPS parmi AUTRUI, non pour mourir avec lui mais chercher sa SORTIE. - NOUS aimons par le CORPS, entrer dans un CORPS par le CORPS. - VOUS comme NOUS, aurions aimé pénétrer vifs au CORPS d' AUTRUI qui a crié ! - NOUS avons préféré faire du***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***CORPS le lieu d'AUTRUI, au lieu de reconnaître en lui notre porte à nous tous. - VOUS avez aimé et préféré pour votre bien et le vôtre pénétrer au CORPS, mais il est mort - Ici ! faites du CORPS d'AUTRUI notre porte ! Car c'est par ici la SORTIE de la vie. - NOUS préférons la SORTIE de la vie plutôt que d'y avoir apporté la mort avec NOUS. - VOUS aimez pour votre bien et le mien entrer dans un CORPS par le CORPS : mais voici la « mort ». - NOUS aimons la SORTIE de la vie, tant qu'elle entre par un autre CORPS que le CORPS : NOUS aimons AUTRUI et le tuer, plutôt que de mourir en cherchant la SORTIE. - A la SORTIE de la vie, nul n'échappe. a la SORTIE d'AUTRUI, c'est la joie. - Dès la SORTIE d'AUTRUI, la vie NOUS échappa. - J'ai tenté de vous saisir par la bouche de SORTIE mais je m'en suis ravisé. - NOUS préfèrerions être dans l'un dans l'autre, plutôt que dans la mort. - NOUS avons préféré dans l'AUTRUI une autre voie que celle de la mort, et cependant elle y mène tout droit. Par une autre « mort », sortir vers une autre mort, voilà la mort ! - Par l'entrée ou périr, sortons vite ! - NOUS aimons pénétrer un autre mort qu'AUTRUI qui crie : SORTIE. - NOUS préférons sortir en un autre mort, non pour sortir par lui, mais chercher nous-même sous sa porte. - Je cherche ta SORTIE moi aussi. Depuis longtemps et très longtemps. - NOUS avons préféré être dans l'autre mort plutôt que dans celle ou l'autre créateur cria. - NOUS aimons l'AUTRUI mais par une autre mort : c'est pour sortir par une autre mort que dans l'autre mort. - NOUS préférons mourir sur le vif ; nous aimerions pénétrer vifs un autre mort ou un AUTRUI qui crie : SORTIE. - NOUS avons préféré faire de l'autre mort, notre seule porte. - VOUS aimeriez la mort si vous n'aimiez pas tant la vie pour vous-même ; vous aimez l'une et l'autre pour votre bien : c'est pour être dans la mort comme un autre mort par la SORTIE ou l'autre crie qu'il est la SORTIE de la SORTIE elle-même. - VOUS aimiez et préfériez pour votre bien et le mien pénétrer vifs à l'autre ou il crie : ouf ! - NOUS préférons la mort à la mort. Car la SORTIE de la mort ne mène à rien. - NOUS aimons préférer la sortie à la mort le plus vite possible ; mais vous avez préféré entrer dans un autre mort de son vivant. - A la SORTIE d'AUTRUI toute vie mérite sa peine ; puis, quand la mort s'en échappe, c'est une SORTIE de la mort qui s'en va s'en parler. - Ceci n'a pas d'importance, car dès la SORTIE d'animal la mort nous échappa.***

Ici, les mots semblent s'amuser entre eux, partir, revenir, surgir à un endroit inattendu, se perdre en route, abdiquer, bouder, refuser de jouer avec les autres, mais reparticiper finalement, entrer à nouveau dans la danse, ajouter leur(s) grain(s) de sel, s'associer à certains, en fuir d'autres, être coquets, bêcheurs, fous, bêtes, méchants, shadokiens, pervers, roublards, coquins, etc., etc.

Bref, c'est une comédie que nous jouent les mots, un jeu de cache-cache, celui du chat avec la souris – mais qui est le chat ? Et qui la souris ? Eux ? Nous ? Et l'auteur dans tout ça ? N'y serait-il donc pour rien ? Cela n'est pas impossible : il a peut-être juste fixé un cadre puis les mots sont venus : et voilà le travail ! Voilà ce qui arrive quand le chat n'est pas là : les souris dansent – c'est en tout cas l'impression que cela peut donner…

Aux pages 118-119-120-121-122, le jeu reprend avec « préférer », « vie », « mort » et « sortie » et, aux pages 331-332-333, avec « opinion », « pouvoir », « vérité », « liberté », « erreur » et « mensonge ».



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 1.4. Vous permutez, Monsieur

Sans reproduire le nom des personnages – cf. « L'un des hommes en deux », L'une des doubles femmes, l'un des enfants quadruple, l'octuple personne, les gens en huit »(« Les seize étant peut-être un chœur formé de l'association des gens en huit et de l'octuple personne ») – et afin de voir tout de suite en quoi consiste le jeu, nous reproduirons en partie les pages 157-158-159-160 de *Je suis* ou les mots concernés seront notamment « pierre(s) » et « caillou(x) » (et dans une moindre mesure « crâne », «poussière(s) » et « prières ») :

***- Quand je tiens le CAILLOU, le CAILLOU n'est pas. Si je le cache, le CAILLOU vit caché à l'intérieur du mot CAILLOU. (Il le fait.) Il y a un homme en CAILLOU et en joie entre vous et moi. - Echangez-vous les PIERRES. - Echangez-nous les PIERRES ; échangez-vous les poussières. - Echangez-nous les trous : Notre père, donnez-nous des PIERRES à la place des CAILLOUX. - Changez immédiatement ce CAILLOU contre moi. - Prenez ceci à la place de votre crâne maudit - Je ne peux me mettre cette PIERRE à l'intérieur du crâne qu'en pensée ; sinon elle serait. - Echangez-vous des PIERRES à la place de prières. - Recevez le CAILLOU de ceci. - Voici la PIERRE de là. - Nous nous échangeons des PIERRES à la place des pensées. - Echangez-nous les idées à la place des CAILLOUX. - Nous nous échangeons des poussières. - Je m'échangerais volontiers des PIERRES à la place du cerveau. - C'est difficile de porter un cerveau. […] - Faites-nous des faces de PIERRES - Faites-nous des faces de PIERRES pendant la mort et des têtes de CAILLOU sur la terre des vivants. - J'ai de plus en plus de peine à supporter toujours l'idée de mon crâne sans cesse en moi comme une PIERRE au milieu de la figure. - Faites-nous mourir à la place des PIERRES pour leur sauver la vie, et divisez à nouveau nos têtes en deux. - Emettez des PIERRES ; et qu'elles souffrent enfin de notre poussière avec vous.***

On pourrait même considérer que « p(r)ières » et « p(ous)ières » – voire « (sou)pières » – sont phonétiquement des allongements de « pierres » ; il y aurait donc en fait encore moins de boules dans la corbeille.

La structure pourra rester à peu près fixe ; et les changements opérés donneront tout à coup aux mots, par "verbage" notamment (cf. « clochent ») et changements au niveau de l'orthographe, comme un statut nouveau :

***Toutes les CLOCHES sonnent CREUX toutes les sonnes CLOCHENT CREUX***
***toutes les CHOSES sonnent CREUSES toutes les sonnes CREUSENT CLOCHES***
***toutes les CREUSES sonnent faux.***

Ici, ce sont les cloches qui s'envolent, le faux sonnant creux et le creux sonnant faux concernant aussi les choses en général : tout est son, tout est creux, tout est faux, tout cloche, tout est cloche et tout est déjà sonné comme un boxeur qui ne va pas faire long feu sur le ring de la vie. A la page 130 de *Je suis*, la structure sera fixe, immuable : « Nous ne [verbe être] que ce que nous(/on/il) [verbe manger]» et les changements concerneront surtout les temps, à savoir le présent, des temps du passé et des formes conditionnelles. Pourtant surgiront des exceptions et des écarts cocasses (?) comme « Nous ne sommes pas ce qu'il y a dans les plats » et, à la page suivante, « Si nous avions été; nous nous serions aperçu que nous étions mangés ».



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Le jeu pourra donc, comme à la page 193 de *Je suis* ne concerner que des verbes et les temps de ces verbes (ici « venir » et « être » et présent, passé simple, passé composé, futur). A la page 137 de *Je suis*, « je » jouera avec un balai (parfois verbé), la « poussière », « l'accompagnement » et « moi-même » :

***[…]a force de balayer l'eau de l'évier puis de me laver sans cesse aux pauses, l'envie me prenait parfois de me balayer moi-même à force de balayer : j'aurais voulu m'accompagner moi-même en balai jusqu'à la poussière ; j'aurais voulu m'accompagner moi- même en balai jusqu'à la poussière pour qu'elle sorte.***

Comme dans certains raisonnements gombrowicziens se mordant la queue, il y a souvent, comme on le voit, une sorte de progression dans le comique. Mais ce procédé novarinien est aussi un procédé d'insistance pour dire et redire le désespoir d'un personnage qui semble s'assimiler à de la poussière qu'il s'agirait de faire sortir avec un balai.

### 1.5. Une œuvre en forme de « Chapelle Sextine »

Aux pages 130-131 de *Je suis*, « être » et « ne pas être » seront shakespeariennement associés ; mais « n'être que » « manger » puis (p. 131) « dormir », « rêver » et «sommeil » entrent aussi dans la danse. A la page 193, cela tournera autour de « Dieu » et autour de « conjuguer » à la page 180. Toujours dans *Je suis*, les idées de réussite et de décision sont comme mélangées : « Seigneur, faites que tu te décides enfin à te décider à réussir à m'empêcher de faire à ce que je parvienne » (p. 111).

Dans *Vous qui habitez le temps*, les mots du jeu pourront être « corps », « interroger », « examiner » et dans des pièces encore plus récentes, on s'aperçoit que l'auteur, fidèle à ses figures, ne laisse pas tomber le procédé, qui semble littéralement l'obséder – c'est ce qui pourrait nous fait citer une adaptation de *Chat en poche*, où l'on fait absurdement dire « Sextinien, va ! » (dans le texte publié en Livre de poche, c'est « Bordelais, va ! ») à un personnage voulant en taquiner un autre, ce dernier ayant précédemment raconté l'impression forte que fit sur lui la visite de la Chapelle Sixtine (les sextines novariniennes pouvant elles-aussi donner le vertige).

Dès les deux premières pages de *L'Opérette imaginaire*, on fait permuter les mots « tête », « opérette », « public » et « empêcher », la question étant peut-être de savoir comment assumer et empêcher le chaos (ici de type cérébral) de cette opérette surgie d'une tête (c'est pourquoi on la dit imaginaire) ; il s'agit dès l'entame de maîtriser en partie la « tempête sous une tête » qu'est cette opérette : « Murs, fermez limites ! plancher, soutenez pieds […] ! plafond, protège-nous du soleil et des multitudes de la pluie ! gens parmi là, supportez-nous ! ».

Aux pages 98-99-100 de *L'Opérette imaginaire*, le caillou, parfois « verbal », côtoie la « pierre » mais la « pensée », la « poussière » et les « pieds » sont aussi de la partie (il y aura même des « pattes »). Aux pages 79-80 de *L'Origine rouge*, le jeu concerne « nie », « tiens », « main » et « parle » et à la page 167, on aura la phrase suivante : « » Etant donné la réalité des choses », disaient en soliloques les penseurs par échos, « les choses désignent les soliloques des penseurs par échos » ». Si les permutations concernent parfois le temps des verbes, on propose également des variations sur les mots mêmes de « passé », de » présent » et de « futur », nouvelle façon de s'en prendre à la fable, à l'histoire (avec un début et une fin) et à une linéarité obligée, comme imposée par le bon sens, l'habitude et un certain conformisme intellectuel.

Enfin, en assistant à *L'Acte inconnu*, on se rend pleinement compte que les permutations ont leurs équivalents dans le déplacement des acteurs et la façon dont on se



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

ressert des accessoires en les faisant réapparaître dans un contexte à chaque fois différent ; cela ne concerne pas forcément une seule et même pièce mais parfois aussi celles d'avant et/ou celles qui suivent (pistolet, corde, tête de Daniel Znyk, etc.).

## 1.6. Utilisations modernes d'un procédé ancien

### 1.6.1. Les beaux yeux de la marquise

Ici, comme on l'aura compris, nous ne parlons pas vraiment de la sextine mais de son principe ; le procédé proprement dit, lui, remonte au XIII$^{ème}$ siècle, on le doit au troubadour Arnaut Daniel et il fut notamment utilisé par Dante, Pétrarque, Pound et Camoëns. On part de six mots-clefs ne rimant pas et qu'on fait permuter de façon à ce qu'ils se retrouvent (chacun à son tour) à la fin des six vers des six strophes de la sextine : Novarina n'est pas si technique (ce n'est pas un oulipien) mais lui-aussi sait mettre en valeur les mots qu'il choisit de faire danser-permuter.

Sans parler de sextine proprement dite (la sextine n'étant qu'une modalité technique de la permutation) et pour évoquer le Grand Siècle, on a pu dire de Racine qu'il utilisait toujours un peu les mêmes vocables et la manière qu'ont chez lui les mots de faire retour (on pense à « appas », « feux », etc.) pourra en effet nous évoquer par moments les corbeilles novariniennes, la différence étant bien sûr que chez l'auteur de *Phèdre*, il s'agit encore de raconter une histoire (ce qui est beaucoup moins le cas chez Novarina).

En ce qui concerne l'utilisation plus spécifiquement comique du procédé (permutatoire ? permutatif ? permutationnel ? Que dire ?), il y eut peut-être, à la croisée de deux siècles, une sorte de précurseur-boulégueur en la personne d'Edmond Rostand mais ce dernier, dans la fameuse tirade de Cyrano se contentait de tourner autour du nez en le mettant à toutes les sauces (ironie, périphrases, etc.) tandis que Novarina fait tourner plusieurs vocables (et concepts) en même temps comme en une vaste machine à faire jouer les mots entre eux. Il y a toujours en fait une certaine vitesse des mots (car cela fuse et s'entrechoque) qui rend assez opératoire, nous semble-t-il, les métaphores de la machine à laver et de la corbeille de loto.

Il y a peut-être aussi dans ce travail comme une volonté parodique ; Lautréamont avait d'ailleurs effectué, dans *Poésies*, une permutation de ce genre à partir d'une phrase de Pascal concernant certain appendice nasal certes prestigieux mais ici comme sorti, déplacé par rapport au texte initial : « Si la morale de Cléopâtre eût été moins courte, la face de la terre aurait changé. Son nez n'en serait pas devenu plus long ». Pourtant, cet exemple constitue une sorte de cas particulier et on retrouvera mieux le jeu des permutations » dans celles effectuées par le Maître de Philosophie dans *Le Bourgeois gentilhomme* : « Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour » / « D'amour mourir me font, belle Marquise, vos beaux yeux » / « Vos yeux beaux d'amour me font, belle Marquise, mourir » / « Mourir vos beaux yeux, belle Marquise, d'amour me font » / « Me font vos yeux beaux mourir, belle Marquise, d'amour ».

### 1.6.2. La sextine organique novarinienne

Queneau sera le moderne le plus innovant (cf. quenine) dans sa manière de reconduire cette tradition tandis que d'autres oulipiens, de façon parfois plus théorique, consacreront des livres entiers sur le sujet, et même un cycle de romans dans le cas de Jacques Roubaud (cf. *La Belle Hortense* / *L'Enlèvement d'Hortense* / *L'Exil d'Hortense*). Quant à la terine avec langue partenaire et aux sizains permutatoires, ce sont encore des exercices peu ou prou



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

inspirés de la sextine (et des *Cent milliards de poèmes de Queneau*) et que proposent volontiers Monk et Le Tellier (ce dernier étant l'auteur de *La Chapelle Sextine*) dans les ateliers d'écriture électronique qu'il leur arrive d'animer – il y a d'ailleurs (signalons-le pour être le plus complet possible) d'autres variantes : pseudo-quenine d'ordre 10, adaptation de la quenine au pantoum, monkine, etc. Enfin, on peut aussi, comme Claude Berge (cf. article du recueil *Oulipo* publié en Folio), mettre plus en avant le principe de littérature combinatoire que la sextine proprement dite.

Quoi qu'il en soit, la sextine fait l'objet de la part des oulipiens (n'oublions pas Jouet, Pastior et Mathews) d'une vaste entreprise de généralisation (pour eux, semble-t-il, le grand jeu, c'est la sextine) : à sa façon, Novarina la retravaille également mais son approche est sans doute beaucoup moins consciente.

Cela dit, la littérature de "V.N." (on sait l'affection que les oulipiens portent aux initiales) peut, comme la leur, être dite potentielle puisqu'elle « met en œuvre les forces nécessaires pour que le système de la littérature devienne ou redevienne actif » (pour citer en partie la Charte de l'Oulipo) : sa sextine organique (qui serait donc sa contribution au grand jeu) est un des facteurs essentiels du réenchantement désiré, la puissante logodynamique ici mise en branle se proposant en effet de mettre le langage en mouvement tout en fixant un cadre précis quoique propice aux débordements et d'insuffler une nouvelle vie (quoique dans un sens plus dantesque qu'oulipien) à la littérature et au théâtre en particulier.

Autres similitudes (signalons-le au passage) : les *Impératifs* sont comme des rails mais on peut aussi les voir comme des contraintes. Par ailleurs, dans la *Lettre aux acteurs* nous est proposée une théorie mise en pratique dans le texte même (souffle, rapport au mot, importance de la mâchoire et des dents, etc.) ; or, les oulipiens procèdent de la sorte lorsqu'il s'agit pour eux de présenter au groupe une nouvelle forme – autant de réflexions à mettre en relation avec « Une littérature à contraintes ou la délimitation d'un terrain ? » (*in* « Invention verbale et musicalité »).

### 1.6.3. Une corne d'abondance rhétorique

Enfin, dans la lignée directe de Rabelais, Jean-Charles Masséra partira des jargons techniques actuels pour proposer de sidérantes sextines dans le texte précédant *United Emmerdements of New order* (cf. *United Problems of Coût de la Main d'œuvre*), manière efficace, signifiante, édifiante, brillante et hilarante de mettre en scène le cynisme contemporain. Comme chez Novarina (ils ont d'ailleurs le même éditeur), c'est le brusque retour du mot et de l'expression (ici souvent complètement creuse) qui pourra susciter le rire (on tournera en effet autour de bouts de phrases tels que « service à thé pour 20 balles », « baladeurs qu'ont un son pourri » et « balles de tennis qui sont toutes molles après deux trois échanges »).

L'intention de Novarina utilisant dans son principe le procédé en question sera beaucoup moins politique : il semble attendre de la sextine (on aura compris que nous utilisons ce mot par commodité) qu'elle l'amène plus loin sur le terrain du questionnement philosophique et métaphysique car il semblerait que la sextine, opérant le langage et fonctionnant comme une véritable corne d'abondance rhétorique, lui permette de se poser encore et toujours de nouvelles questions et même de renouveler son stock à l'infini. Wittgenstein fonctionnait ainsi mais la formidable sextine qu'est le *Tractatus* est le fruit d'une réflexion très aboutie sur le langage tandis que l'approche novarinienne est celle d'un poète s'efforçant de parler de ce qu'on ne peut pas dire.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Ce projet le rend d'ailleurs beaucoup plus proche d'écrivains comme Sarraute et Guyotat que de philosophes comme Wittgenstein mais sa manière de ne partir que de quelques mots et idées plus ou moins fixés à l'avance (et depuis longtemps) pour bâtir ses œuvres relève d'une procédure philosophique rappelant furieusement l'organisation d'œuvres très sophistiquées comme le *Tractatus*, *L'Ethique*, *Les Pensées* ou *Les méditations métaphysiques* ; de même, il se peut que la sextine soit à l'origine des plus grands textes sacrés (pour le bouddhisme, c'est évident). Ajoutons cavalièrement que si Wittgenstein avait écrit une pièce à partir du *Tractatus*, elle aurait sans doute eu des accents novariniens.

Enfin, on peut, sans parler de sextine proprement dite, estimer que Gertrude Stein et Jean-Luc Parant, dont la rhétorique si particulière semble fugacement reconduite à la page 92 de *L'Acte inconnu* (cf. « yeux », « nous », « apercevoir », « boules », « paupières »), proposent une littérature répétitive suggèrant un mouvement tournant, tournoyant, hallucinatoire et hypnotique qui évoque un peu le novarinien (et, parfois, la musique de Bach).

### 1.7. Une « esthétique du heurt et du tohu-bohu »

Chez Novarina et dans tous les exemples que nous avons cités, le travail de permutation ad *ad libitum*, voire *ad nauseam*, concerne de façon évidente certains mots très précis mais le procédé est utilisée de manière peut-être plus sourde au niveau de certains thèmes : c'est, nous semble-t-il, le cas de la nourriture, de la mort et du cirque dans *Le Drame de la vie*. Dans un article , Christine Ramat, évoquant l'idée d'un grand brassage assez violent (cf. « heurt », « choc », « paroxystique », « poussée excessive »), semble rejoindre nos idées sur le sujet et ne trouverait peut-être pas trop stupide notre métaphore des boules (cf. thèmes, genres, vocables) de loto s'entrechoquant sans cesse :

***Une esthétique du heurt et du choc qui brasse dans un vertigineux tohu-bohu sources théologiques et pitreries bouffonnes, qui orchestre dans la parade burlesque des langues de bois, le spectacle désopilant d'une recréation délirante de la langue. Ce parti pris d'hétérogénéité paroxystique, cette poussée excessive des formes différenciées (que définit le grotesque), et qui fait une place de plus en plus grande aux « arts mineurs » (le cirque, l'opérette, le théâtre de foire, de marionnettes, le music-hall), inscrit la logique du paradoxe au cœur de l'esthétique […]*** [238] .

L'idée que cela part en tous sens est encore évoquée par Marie-José Mondzain dans son article « "Mort à la mort !"» :

***Gaffiot traduit : « Discurro : je cours de tous les côtés, çà et là, je parcours. Discursus : en parlant des racines, des vaisseaux et des étoiles c'est l'errance. Les grecs nommaient cela « planè » et non « logos » pour dire le vagabondage de l'ordre cosmique. Quand le verbe naît à la parole, quand il se fait chair, la langue se met à courir partout, en tous sens. Elle n'a plus le temps de préparer le texte dont tout l'art consiste à briser la course, l'élan fugueur et gyrovague des mots, hors des pieux langages bien tissés*** [239] .

[238] ***Christine Ramat, « La Dramaturgie spirituelle de Valère Novarina », Europe, op. cit., p. 131.***

[239] ***Marie-José Mondzain, « Mort à la mort ! », Valère Novarina, Théâtres du verbe, op. cit., p. 316.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Sur la part du hasard, de l'inconscient et du retravail voire de la triche, nous ne nous prononcerons pas mais il semble qu'on soit à mille lieues d'une écriture automatique à la Breton – qui, d'ailleurs, dit-on (et contrairement, paraît-il, à Desnos) ré-écrivait absolument tout. Il s'agit bien plutôt d'une toute nouvelle approche de la littérature ; si l'art est brut, l'œil est démiurgique et l'auteur semble toujours savoir dans quelle Grande Garabagne il s'aventure : dans *La Chair de l'homme*, on pourrait dire qu'il va dans les choux (abordant le thème de la mangerie/parlerie de type monstrueux) en enfourchant un « vélo vert clounique » ; dans *Le Drame de la vie*, il se fait « athlète du sentiment », écrivain de S.F. et commentateur sportif en direct du Stade d'Action ; dans *Le Discours aux animaux*, il revient plusieurs fois en enfance(s) et parle à Dieu ; dans *L'Origine*, il voit rouge (d'où le titre, *L'Origine rouge*), sa colère prenant pour cibles la télévision et les villes de France, qu'il maudit à la façon d'un nouveau (cf. « salles de musculation ») prophète Amos ; dans *Le Jardin de reconnaissance*, la Bible est à nouveau comiquement réactualisée, pièce à la fin de laquelle Adam (?) et Eve (?) semblent présentés par moments comme un couple presque normal ; dans *Je suis*, il nous propose un voyage au bout de la nuit et cherche Eurydice (?) dans *Vous qui habitez le temps*. Par ce survol trop rapide de quelques pièces, nous voulons signifier que chacune a une unité certaine – même si cette unité ne se voit pas tout de suite. Cependant, à l'intérieur de chaque pièce, comme les boules de loto dans la corbeille, cela s'agite, grouille, se bouscule, rebondit, se percute comme dans une tempête du *Quart livre* ou un typhon décrit par Joseph Conrad…

## 2. La Tempête

### 2.1. Une machine à laver (?) le langage

Dans un même ordre d'idées, *La Lutte des morts* semble un « four » (p. 501) où les langues se forment. C'est même, pourrait-on dire, l'épopée du langage en formation. L'idée de tectonique des plaques concerne ici les mots qui sont comme (?) des personnages. Quant aux « morts » , si c'en sont, ils s'expriment dans une langue « phranssaise » (p. 413) où la syntaxe est bellement bousculée, chahutée, cahotée, voire chaotée. C'est l'état d'alerte : « Les officiels sont affolés. Seuls les autres savent encore quoi dire » (p. 527). La langue n'est en fait ni « phranssaise », ni « pharançaise » (p. 445), ni « française » (p. 453), ni même « vrounzaise » comme chez Céline (cf. *Rigodon*) mais en perpétuelle évolution, transformation, mouvement. Il faut pouvoir suivre, » s'accrocher aux branches », aux branches de cette « forêt de langues » (D.V., p. 213).

En fait, *La Lutte des morts* est à coup sûr et pour l'instant la pièce plus difficile que Novarina ait écrite. Latin, figures de style, anglais, argots : ici tout est convoqué. L'écrivain est en somme celui qui, comme un apprenti-sorcier ne maîtrisant pas encore vraiment son art, fait passer le langage dans une machine à laver (ou plutôt à laver-salir), une corbeille de loto, et assiste (à) toutes les métamorphoses. Certains mots voudraient exister, rester dans la place mais on les en empêche.(p.514 -516). Jetés hors du cercle par la force centrifuge, ils ne reviendront plus. D'autres résistent. La lutte est sans merci. Il y a du combat dans les têtes. Les scènes d'opposition sont nombreuses. La politique s'en mêle (cf. Giscard ; p.516). « Vive le latrin ! » entend-t-on, « Pas la romaine ! » (p. 516). L'école dit « Conjugue ! » (p.519) mais « la française qui est la seule à cédille » (p.526) n'est pas toujours si normative : tout ne va pas de soi, et le long fleuve n'est jamais tranquille ; c'est l'état d'alerte perpétuel, la tempête permanente.

### 2.2. Les métamorphoses de la Seule à cédille



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 2.2.1. La « distrib' »

Cet « état d'alerte dans les zones de Broca » évoqué précédemment est accentué par le fait que, dans *La Lutte des morts*, Novarina touche vraiment à la syntaxe ; dans les autres pièces, il touche certes au mot (qu'il allonge, raccourcit, obscurcit, détourne de son sens, etc.) et à la phrase, mais respecte à peu près l'ordre habituel des mots à l'intérieur de celle-ci. C'est une difficulté de lecture supplémentaire ; que dire par exemple de formules telles que « Sans gît m'y fait mon chié » ou encore « L'embout son chantre lui hante au cul » (p. 362) ? Qu'il y a comme un parfum d' « ancien Palabrais » ? Que c'est là l'œuvre d'un fou ? Que la viande s'est exprimée ? Qu'il ne faut pas chercher à comprendre ?

On peut néanmoins constater avec Marion Chénetier qu'il est très souvent question de la France et du français dans cette pièce étrange. Si la langue en question y est présentée comme un organisme vivant et de façon si multiforme, c'est peut-être aussi pour des raisons historiques et géographiques ; c'est que « [ça] parole » différemment (p. 376) selon qu'on se situe « dans les centres » (le centre-ville ?) ou « dans l'médus » (« l'entre-deux » : la banlieue ?) sans oublier « l'fou sabir » (celui des « classes dangereuses » ?) que « brame le fond » (la France profonde ?).

En somme, la complexité de la Seule à cédille réside entre autres dans le fait que « [chacun] qui parle c'te langue la modifie dans l'séminal plissier » (p. 363) – c'est à dire, supposons-le, selon les habitus langagiers de son lieu de naissance. A l'origine, la répartition (/distribution) s'effectua aussi en fonction des métiers des uns et des autres et Novarina, solennellement, proclamant la fin des « trépas mathématiques » pour annoncer une ère nouvelle (celle du « repas mathématon »), nous conte ceci, tout à fait comme s'il s'agissait d'une véritable Genèse des langues et des jargons :

***Une Nuée sombre et claire tombe dans l'air. Une Nuée sombre et claire les coupe en deux. Les uns se bouchent les. Les autres se peignent les bouches en rouge. Paroles des pitres dans les docteurs, distrib' des courtes et des fourchues. Versage des vins et des vinasses, fentes des mines, des tombes, des langues du nord, du sourd et de l'est, court au puble, court dans les publes. (p. 448).***

Ici, notre traduction (car, avec une telle prose, face à cet idiolecte, il s'agit bien de cela) pourrait consister en cela : sans que l'on comprenne vraiment ce qui se présida à tout ceci (cf. « Une Nuée claire et sombre »), le partage des langues (cf. la « distrib' ») s'effectue avec violence et de façon radicale (cf. « les coupe en deux ») : s'il en est qui font les sourds, en « se [bouchant] les », pour éviter de se remettre en question, ceux qui « se peignent les bouches en rouge » partent sur le sentier de la guerre ; certains auront droit au « vin » de la victoire – et d'autres, à de la « vinasse ». Sur ce, des « docteurs » imposteurs tirent leur épingle du jeu avec des paroles de « pitres » tandis que de moins favorisés iront travailler à la « mine » ; le langage des uns est coupant, acéré (et leurs paroles : « fourchues », à double sens) et celui des autres est empêché, contraint (« C'est un peu court, jeune homme ! » leur sera-t-il signifié tout au long de leur existence). Certains sont travaillés par le désespoir, marqués par la mort (cf. « tombes ») et d'autres, enfin (cf. « sourd ») n'y entendent strictement rien ; cependant, les jeux ne sont pas faits et la roue peut encore tourner : cela fluctue, varie, circule, « court dans les publes ».

Signalons au passage que toute notre thèse pourrait être ainsi (mais serait-ce encore une thèse ?), c'est à dire truffée d'interprétations de ce type, tout à la fois baroques, délirantes et farfelues et que le lecteur universitaire doit être sensible à notre désir de nous brider au maximum et de les éviter le plus possible en essayant de toujours prouver ce



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

que nous avançons ; cela dit, il semblerait bien que ce type d'approche (en somme un peu artiste) soit un des seuls moyens valables de se repérer dans la forêt.

Quoi qu'il en soit de l'accueil par l'université du paragraphe précédent, on peut penser que l'exemple cité donne une assez bonne idée de la lutte dont il est question ; lutte de pouvoirs, camps opposés, jeux d'influence, conflits armés : tout semble provenir, procéder du langage lui-même. A la question « D'où vient que ça parle, que la viande s'exprime ? », Chanson Porcin (p. 361) ira jusqu'à répondre : « Du partageage des genres humains ». C'est dire l'importance de la « distrib' ».

### 2.2.2. Un combat pour rester dans la Phrase

Fonctionnant comme un comique docteur es-étymologie ayant plus d'un tour dans son « Sac à galices », Novarina nous entretient entre autres de ce qu'est devenu le « languon latinais » (p. 372), le « latrin » (qualifié de « sacré tamin » à la page 526) pouvant, comme à la page 513, se confondre avec la langue allemande : « Décadusse est in fuella lambem suit efficavit, rodusque délabrat, ut systo ejus houillo vitus sehr selbst pilluitur […] ».

Bref, malgré certaines apparences, le latin reste une référence, un fond sensible de la langue. Toutefois, comme un ultime sursaut de Vercingétorix et de Camulogène, « [le] bras se lève des gaules qui verbent » (p. 450). Une résistance s'organise (« Faut pas qu'ça soit toujours aux mêmes » dit la chanson de Caussimon) et d'autres « franches langaises » (p. 492) apparaissent, différentes et dissidentes : quelque chose semble refuser de mourir. Et c'est ainsi que l'on pourra se battre pour sa langue comme pour une dame du temps jadis dont on est fier de porter les couleurs. Dans un même ordre d'idées, « l'Ancien Palabrais » sera présenté, non comme une langue morte qu'on parlait sous les arbres, mais comme un personnage à part entière prenant parole et vie à la page 374 : « L'ANCIEN PALABRAIS. – […] ».

La lutte dont il est question s'apparente à celle d'un organisme vivant qui refuse l'entropie : « la main dans la farine », on (/ça?) « sagouine, remue tous les outils, secoue tous les objets » (p. 340). Le « Faut que ça phrase ! » de la page 347 résonne comme un défi, un cri de guerre, un refus de mourir- et annonce le « Mort à la mort ! » de *L'Origine rouge*. En fait, on veut bien du latin mais pour aller ailleurs : il s'agit de le «[manger]» et de l'«[avaler]» comme à la page 481, pour ensuite le digérer, l'intégrer, le transformer, l'enrichir, se retrouver soi-même. De ce combat intérieur/extérieur naissent, vaille que vaille, les langues du « seul pays dont le nom est un verbe » (p. 380). Se greffent, s'incorporent à tout ceci des apports venus d'ailleurs (voyages, invasions, etc.) ; ainsi donc, peu ou prou, un espace se dessine :

***La frontière est d'abord franchie par le muret du soudoyen du capitale des Franges. […] Ça établit des bornes similitrophes des Frances côtières. Le retour des Francs-Côtiers hurle ça dans le plateau à Dorsarine.***

Bref, chacun parvient à peu près à trouver sa place, à faire son trou : « Dans la faille de la langue française, le même trouduque s'y correspond » (p. 380). Pourtant, on peut le supposer, cette correspondance entre la « faille » et son « trouduque » ne s'effectue pas tout de suite, par l'opération du Saint Esprit : petit à petit, l'oiseau fait son nid et c'est ainsi que les langues s'installent…

Car enfin et décidément, l'état (p. 380) du « seul pays dont le nom est une monnaie » (que l'euro ait remplacé le franc est encore une preuve de la vitesse à laquelle les choses évoluent), de sa(/ses) langue(s) et de ses institutions reste relativement confus :



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***La France est largement horrifiée et topographique. Les champions du tour de phrase française s'y montrent dans le ordre catastrophique. (p. 380).***

Bref, malgré les efforts des uns et des autres, cela ne tourne pas vraiment rond ; l'unité est une utopie :

***En languon policier, les substantives ont les véros, les verbaliers sont sans raccords. Chien Calineau donne le ut. Les présents des participés des frances font des détours dans les langues. Les conjugaisons, les déclinaisons, tout est catastrophique (p. 444).***

On pourra même avoir parfois l'impression que, dans *La Lutte des morts*, l'auteur ne nous parle pas vraiment des Français mais bel et bien des Shadoks – Albion étant d'ailleurs, chez Rouxel, représentée par les Gibis (cf. G.B.), ces porteurs de gibus. C'est que l'intelligence ne brille pas toujours par sa présence ; il y a de l'archaïsme et l'animalité, ici représentée par le Chien Calineau, n'a pas dit son dernier mot. L'immobilisme est aussi préjudiciable et on parlera même du « Carnage des placidiés » (p. 380). En outre, des écarts se creusent et les inégalités s'accentuent : « la colère gronde au sein des masses ». Le clivage « langue friquée » (p. 340) / « langues des bérets de la France » (p. 452) annonce peut-être celui de « France d'en haut »/ « France d'en bas » – tout en renvoyant encore un peu à celui de « Langue écrite » / « Langue orale ».

Un mouvement fâcheux semble se faire jour, comme si Novarina, en accord avec Céline, déplorait qu'Amyot, à un moment-charnière, fondateur de la langue et de la culture françaises, eût détrôné Rabelais : « C'est la langue qui sonne la fin des faces françaises qui sonne la fin des viandes, des réparties et d'la gaieté » (p. 345). Les « gros derrières amortitasses » (p. 345) y seraient-ils pour quelque chose ? L'expression choisie servirait-elle à désigner les ravages du politiquement correct ?

Quoi qu'il en soit, certains tristes sires (les « Sorbonnicols » rabelaisiens faisant ici retour) semblent vouloir donner au français un caractère morne, triste et compassé ; cela contamine la vie même en donnant à celle-ci, comme le générique d'un journal télévisé, un diapason d'emblée déprimant : « L'ambiance est froide, le monde officiel fait grise mine » (p. 391). L'envie de faire l'amour à la langue, de la lutiner/butiner, de la chahuter/bousculer n'est plus vraiment de mise – un peu comme si l'on avait « gaulé le sommier » (p. 526) qui servait aux ébats.

Bref, le français n'est pas forcément montré sous un jour gai, vivant, rabelaisien, jubilatoire : on semble en effet signifier « Ouste, ouste ! » au « sarcophion francié » (p. 526). Une sorte de menace semble planer, comme une épée de Damoclès (une cravate de chanvre ?) suspendue au dessus des langues et des têtes : « Au plafond réel, des quantités d'animaux arrivent et regardent les corps de la France catastrophière à gaz » (p. 509). Parfois, dans l'œuvre de Novarina (l'auteur étant né juste après la guerre), il est fait allusion à des présences volantes dont on peut penser qu'il s'agit d'avions de chasse voire de bombardiers (c'est le cas dans *Lumières du corps*) ; or, c'est peut-être le cas ici (d'où ce mot-valise mêlant catastrophique, fière et catastrophée), le gaz renvoyant aux chambres, au Vel' d'Hiv' et à Pétain.

Pourtant, dans le cadre d'un dispositif très novarinien en ce qu'il y a des entrées et des sorties, quelque chose (l'esprit rabelaisien ? le désir de jouer avec les mots ?) refuse obstinément de mourir, « Faut que ça phrase ! » (p. 347) « A la cédille ! » (p. 526) voire "Au Slam, citoyen !" pouvant s'entendre comme des cris de guerre et de résistance : on voit ici toute l'actualité du propos novarinien car le combat dont il parle (entre passéistes et novateurs ? vrais cuistres et faux clowns ? classiques et modernes ?), s'il change bien



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

sûr dans sa forme – l' actuel slam américain étant peut-être appelé (c'est un exemple parmi d'autres) à avoir un bel avenir en tant que forme nouvelle de poésie orale sportive et rythmée –, ne prendra jamais fin.

### 2.2.3. « Gommier » et « Abondancier »

A l'image de *L'Atelier volant*, La Lutte des morts se présente donc finalement comme une pièce très politique. Car enfin, la maîtrise (ou pas) des « alphabons » (p. 470) décide de bien des choses dans la vie des « Hommes de Societ ». L'institution scolaire permet certes (du moins : en théorie) de réduire en parties les différences socio-cuturelles au niveau de ces acquis langagiers ; mais cela ne s'effectue pas sans violence :

***Vous avez été mis en classe pour faire l'apprentissage du français et parvenir aux professions […] Conjugue ! Conjuguez ou vous sortez du collège ! Conjugue ! Conjugue ! » (p. 519).***

En plus de cette violence, l'école semble posséder (à plus ou moins long terme) une sorte de capacité à formater, à uniformiser par le langage les individus d'une même société ; ici donc, l'institution scolaire (cf. p. 363) serait plus du côté du « gommier » et du feutre rouge que de « l'Abondancier », qui est peut-être une manière d'évoquer les forces vives de la langue, la richesse de cette dernière et sa faculté constante de renouvellement, comme une fantastique corne d'abondance » qui serait toujours à notre disposition mais de laquelle, au fond, par timidité, frilosité, nous ne tirerions plus grand chose. « A la cédille ! » semble encore s'exclamer l'auteur voire « Puisons ! Pillons ! ».

En somme, si « Abondancier nourrit Langue » (p. 363), c'est bel et bien « Langue » qui « nourrit Index » (symbolisant peut-être mort, norme et figement), l'inverse (cf. « Index nourrit Langue ») n'étant pas forcément vrai ni même possible et encore moins souhaitable. Quant à la grammaire (peut-être trop détachée de la rhétorique), son enseignement semble ramené à un cours particulièrement déprimant : « Axe et jambage au cul reliés, joint du cerveau dont c'est la tombe. Ça articule suivant qu'il serre son terminal ou son selon » (p. 363). Puis « l'arbre républicain » devient une « table de déclinaison » – et on retrouvera le mot « tombe » mis au pluriel (p. 363). Là encore, l'idée de langue est associée à l'idée de mort car on pourrait presque avoir l'impression que les langues sont comme des tombes et que cette lutte des morts est en somme une guerre de tranchées ; et pourtant, des deux côtés (estrade, tranchée, frontière), on ne se laisse pas faire : la garde (et Michard ?) meurt mais ne se rend pas.

Bref, malgré de louables efforts et de belles avancées historiques (instauration de la démocratie, école pour tous, aides diverses, etc.), l'injustice sociale reste et restera une réalité : dans une phrase comme « Avec grande pompe, les Français font des tours en fourneaux » (p. 402), on pourra songer à un Louis XIV visitant ses gens ; et dans la phrase suivante, « Les anciens faîtiers font des gardes de rire », à une chute sociale (cf. « faîte ») dont il se peut qu'elle soit vécue comme humiliante et dégradante.

Une forme d'insupportable paternalisme pourra également, à l'occasion, pointer le bout de son nez. Ainsi, dans *L'Atelier volant*, il y aura récupération par les Boucot de certains aspects de la culture populaire (cinéma, etc.), souvent pris, figés dans des rets lexicaux pseudo-poétiques et somnifères – car la langue peut aussi fabriquer des morts (aliénation, druckerisation, perte des vraies valeurs, traditions à l'agonie, etc.). Ici, l'auteur semble nous inciter à rejeter mélo, pathos et novlangues pour effectuer rabelaisiennement un salutaire retour aux sources en nous réappropriant vraiment la Seule à cédille, en allant puiser dans



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

cette fantastique corne d'abondance, dans cet « Abondancier » furieux et fabuleux qu'est la langue française.

Ainsi donc, à travers toute son œuvre mais dans *La Lutte des morts* en particulier, l'auteur semble vouloir nous faire sentir que la langue bouge de mille façons, un peu à l'image de la nature, c'est à dire de façon cyclique (cf. saisons), relativement prévisible ou complètement inattendue (cf. volcans, tremblements de terre, cyclones, etc.) quand elle ne fait pas montre d'une anarchie totale.

### 2.2.4. Néologie et géologie

#### → *Glissements métonymiques et glissements de terrain*

En fait, le glissement métonymique est présent dès *L'Atelier volant* où « Vifs » côtoie « Vite » et « tifs » : « – […] qu'allons-nous faire de tous ces tifs / – Tifs ? Accumuler, morts ou vifs ! / – Vifs ? Vite, les vendre ! » (p. 113). Dans cette pièce politique, certains glissements sont parfois plus signifiants – ici, tuer les "boucs" et Boucot permettrait peut-être de faire sonner l'heure de la fin des "bouliers" (c'est une hypothèse) mais les ouvriers sont trop fébriles (ils sont dans la même situation qu'Hamlet hésitant à assassiner son oncle) et ils échouent *in extremis*. Dans *Le Drame de la vie*, c'est une usine qui semble passer de mains en mains (d'un Boucot l'autre, en quelque sorte) : « Usine Kuhlman […] Ugine Coulement […] Ugrine Ulema […] Usine Culema » (p. 11). Plus loin (p. 31), c'est le mot même d'usine qui se modifie constamment : « urgine […] urbine […] usline […] urvine […] urdine […] ugine […] urine » en tournant autour d'angine, de sourdine, de turbine et de ravine. Autre métamorphose étrange à laquelle on assiste dans *Le Drame de la vie* : celle du mot « Machulé » qui devient « Achulé » puis « Machul » puis « Achu » pour redevenir « Machul » (Guyotat aurait ajouté « machuré »), cela en quelques répliques :

***Naissance d'un homme par les oreilles. Au milieu du Stade d'action, on élève une arche en plastique. Qui sort de l'arche en plastique ? C'est la voix de l'enfant Machulé. L'HOMME DE NICEPS. – C'est la voix de l'Enfant Machulé. Il entre dans le théâtre des oreilles. L'HOMME DE DEFUNT. – C'est la voix de l'Enfant Achulé. L'HOMME COMESTIBLE. – J'entends la voix de Machul, de l'enfant Achu. VOIX DE L'ENFANT ACHU. – Je veux entendre la voix de l'Enfant Machul. CHAMPION MUTIQUE. – Qui êtes-vous ? L'ENFANT MACHUL. – L'enfant Achu. Je suis des vôtres. J'aime le vide. DOCTEUR AUTRUI. – Enfant Machul, dites-vous paroles et sortez ! L'ENFANT ACHUL. – J'ai fait l'expérience : on voit rien dans la science. L'homme est un rythmon. La Viande est une succession. (pp. 18-19).***

Toujours dans *Le Drame de la vie*, on passe de « Pâtissier » à « Pontissiers » (p. 102 : « J'ai vu Elémot Pâtissier, les Pontissiers Acte et Loubet ») et de « robinet » à « Bobichet » puis à « Bobet » : » – […] Je buvais frais au robinet […] / – Qui c'est qui entre / – Saint Jean Matié et Nictère Bobichet. / – Qui va derrière ? – Saint Jean Mutier et son chapeau Bobet » (p. 194), le mot « Mutier » rappelant un peu mues, muté, mutation ou émeutier).

Aux pages 158-159-160 du *Drame de la vie*, on a cette série : « Lombard » […] « bombardements » […] bombes […] Lombard […] bombe […] Lombard qui cordéonne […] bombardements […] Lombard […] Débordement […] bombe […] Lombard […] bombardements […] Lombard […] Lombardier », le dernier mot étant un mot-valise mêlant Lombard et bombardier, le malheureux ayant été marqué à vie, dans son nom même par les bombardements. A la page 187, une main gercée est utilisée comme un « gouvernail » et on commente en disant : « Le courant est si fort et le nageur si tremblant qu'il doit utiliser



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

sa peau comme un gouvernement ». De même, le « triple-pattes en costume à manche pied » devient le « steeple-patte en costume à manches courtes » (p. 14) tandis que – un peu plus loin (p. 59) –, un « sac à râle » devient un « masque à râle » évoquant mascarade et masque à gaz – et notons pour terminer les glissements en « édélivré […] Etromisé […] Eternisé […] Etrennisé » (p. 106), « Pampluchon […] Baluchon […] Capuchon » (p. 264) et « mâcher […] marcher […] manger (p. 237).

Dans *La Lutte des morts*, une lutte des mondes, des monstres et des mots, les glissements sont également surprenants : si une « poutre » devient du « foutre » (p. 402 : « Aïe au poutre ! […] Aïe au foutre ! ») et si « matière » devient « lumière » (p. 448 : « Vous fabriquez de la matière ! Vous fabriquez de la lumière ! »), notons surtout « rossignolet […] drussignolet […] ratignolet […] polisignolet […] gruaushignolette » (p. 387) et, dans une seule et même phrase (cf. p. 413) : « sarbaquière […] salpantier […] sarbaque […] sarbaquier » – enfin dans la série « armalades […] armada […] malade […] arts malades […] armes » (p. 470), on voit que les arts, les armes et la fière armada n'ont finalement pas plus de consistance qu'une banale marmelade. Un certain comique n'est donc jamais très loin même si c'est un mot terrible comme « carnage » qui semble l'emporter dans le glissement « Courage […] courge […] courgeon […] carnage » du *Monologue d'Adramélech* (nouvelle éd. ; p. 13), pièce où l'on passe "darouiniennement" de « singe » à « Signe » (p. 37) même si ce « Signe » redevient un « singe » (le mot est répété deux fois), singe s'avérant beaucoup plus loquace que Bosse de Nage : « C'est Béhémoth, elle va en mer avec ses sœurs ».

### → *De « stable » à « sable » : une certaine logique*

Dans un passage de *L'Objet aimé* de Jarry, « charmille » devient « charmouille », « comme il gazouille » devient « comme il gazille » et le « gazouillis de l'oisillon » devient le « gazillon de l'oisouillis »[240]. Là, le glissement est tout à fait cocasse et c'est aussi le cas chez Novarina dont le propos peut encore, dans un même mouvement (car ici, rien n'est incompatible), se faire politique et signifiant comme dans *Je suis* avec tout un jeu de chaises musicales ; de « chaîne de chaises », on passe en effet à « chaîne de choses » puis à « chaîne de chaises » et même à « chaîne pour boîte » pour finalement revenir à « chaîne de chaises », manière comique et terrible de parler du travail en usine et de son caractère répétitif :

***[…] mis en usine pratique chez Patauge-Fils à fabriquer moi-même une chaîne de chaises […] puis en usine métrique à fabriquer une chaîne de choses pour mettre en boîte, puis en usine mécanique à fabriquer une chaîne de chaises […] puis en usine métrique à fabriquer une chaîne pour boîte, puis en usine métrique à fabriquer moi-même une chaîne de chaises […]. (J.S., p. 42).***

Passer de « chaises » à « choses » ne change rien pour l'ouvrier ; l'important (d'un point de vue boucotique), c'est plutôt la « chaîne » (cette "Chaîne de l'homme" qui le relie ombiliquement à Boucot) et le travail à la chaîne ; chaîne, chien ou chien : il faudrait pouvoir son camp mais le "je" semble emporté par un mouvement qu'il ne contrôle pas, un peu comme dans *Les Temps modernes* de Charlie Chaplin. Ici donc, ce sont les glissements métonymiques qui rendent compte de ce mouvement terrifiant – autre perspective terrifiante (signalons-le au passage, fût-ce hors-sujet) : si le « long du jour » que l'on passe à fabriquer des chaises n'est certes pas « épatant », il faudra tout de même, au bout du compte « mourir

[240] Alfred Jarry, *L'Objet aimé* in livret du C.D. *Bonjour Monsieur Jarry !*, sorti chez André Dimanche éditeur, 1995 – il s'agit en fait d'une petite opérette (Jarry en écrivit un certain nombre) et c'est là une nouvelle correspondance avec Valère Novarina.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

cada », Adam étant encore enchaîné à la mort (et nous évoquerons plus loin la nature de cette chaîne).

Analysant un passage du *Voyage au bout de la nuit*, Henri Godard note que la parenté phonique « bouzin […], bouziller […] boudin » n'est pas « sans conséquence pour le sens » ; dans un même ordre d'idées, on pourra estimer que certains glissements métonymiques novariniens impliquent certaines transformations plus ou moins remarquables, ceci en renvoyant très souvent à l'idée d'impermanence de toute chose et de tout mot. De fait, on pourra passer très vite, en une phrase, de « stable » à « sable » car rien n'est sûr, solide : la langue est un château de cartes toujours prêt à s'écrouler. Ce qui est stable devient du sable. Les pierres sont des poussières, le chien n'est rien et le pain du purin – tout ceci en puissance.

Les objets ne sont pas épargnés, la « soupière » (comme les pierres) s'inscrivant dans un devenir « poussière ». Le « monument » n'est qu'un « moment » (V.Q., p. 67) mais le moment, à sa façon, est aussi un monument : « je ressassais mon présent tout le temps en comptant les éléments […] Au monument de ma mort, je graverai qu'au moment de ma mort, je m'étonnerai toujours de vivre encore » (V.Q., p. 67). L'homme est ainsi : ses « dents » tombent et il en reste « deux » (à moins que ces deux-là soient ici des testicules) : « A Carentan, j'ai mal aux dents ; à Saint-Brieuc, j'eus mal aux deux » (C.H., p. 353), « Carentan » étant plus proche de "40 ans" que de Carpentras (quant à Saint-Brieuc, c'est un lieu bien connu de Prigent et de Jarry). Adam est peut-être le seul animal à savoir que si l'on se « nourrit », c'est pour « mourir » (V.Q., p. 27), le Gardien de cailloux déclarant avec recul : « Agé d'un an moins le quart, ils me nourrirent en deux pour me mourir de force : j'avalavais sans déglutir » (V.Q., p. 27) ; les « nombres » qu'il invente pour se rassurer ne changent rien à l'affaire : ce ne sont que des « ombres » : « tout est en nombres, comme une suite d'ombres » (V. Q., p. 68) ; de même, il peut toujours aller « vite » : sa vitesse est « vide » : « » tous les hommes seront désormais reproduits très vite ! […] Tous les hommes seront désormais reproduits très vite » (D.V., p. 225). Le divertissement n'est pas une solution : l'homme a beau s'amuser, il « s'amenuise », ces deux verbes se confondant à l'occasion comme en témoigne la réaction de L'Homme de Léondron (« c'est pour nous amenuiser ») quand L'Homme de Urge lui annonce que Déus Musculassier « jette ses jets verts » (D.V., p. 226). Quant à l'amour, il est fugace car juste après l'» aubade » se profile une « ambulance » : « Ça vient l'aubade ? Ça vient l'ambulance ? » (A.V., p. 147), comme si on assimilait amour et mort (ou comme si on prévoyait qu'après le temps de l'aubade, des ébats et de la dépression viendrait celui de l'ambulance, de l'hôpital, de l'agonie et de la mort) ; cela dit, le contexte nous indique plutôt (c'est une autre hypothèse possible) que l'aubade que Boucot attend de la part de l'ouvrier A., ouvrier qu'il cherche sans doute à humilier par ces mots, sera aussi désagréable que la sirène d'une ambulance.

Dans *Le Repas*, à la page 129 (« Quand je pense à la mort, j'assiste au drame de ma passion et de la passation : toutes les choses en moi se révoltent contre cette pantalation qui s'écoule pendant que je parle »), on passe de « passion » à « passation » pour aboutir à une déprimante « pantalation » qui comme un implacable sablier, « s'écoule pendant que je parle » à l'image de l'inexorable « rien qui tombe tout le temps » : c'est comme une agonie entropique contre laquelle « toutes les choses en moi se révoltent » mais qui gagne *in fine* : « Voici le sol à mes pieds : mes paroles répandues au plancher » (c'est la phrase qui suit) ; bref, l'originelle « passion » s'est transformé en « paillasson » – et on enchaîne logiquement sur un blues métaphysique : « tout nous manque en même temps, même la terre sous nos pas » : on n'est plus du tout porté par la parole : elle s'est perdue en route ; il ne nous reste que des mots – autant dire : de la poussière (buée, fumée, etc.). Ces mots ont pris le pas



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

sur la parole : un vulgaire paillasson plein de poussière a remplacé le tapis volant qui allait nous permettre de nous rapprocher des cieux – c'est une horreur et un scandale, et une perte irréparable.

Ici donc, pierre qui roule ne fait pas de quartiers ; de fait, les glissements ne se contentent pas d'être significatifs : ils sont aussi formidablement angoissant le « grammatical » pouvant à tout moment devenir « dramatical » : « Mais le sujet grammatical avait eu lieu malgré nous et, au dramatical secret, le verbe être du verbe avoir me disait n'être pas. Sans être, tu ne seras pas grand chose […] » (C.H., p. 184) : cette plongée dans le vide du non-être n'a rien de rassurant. Est-ce un hasard si le mot « chute » (D.A., p. 153) conclut la série « juché […] luché […] nuchée […] » ? Nonobstant, on pourra refuser cette fatalité : si « l'espérance » cède le pas à la « souffrance », il nous reste la consolation de crier « vengeance », fût-ce dans le désert : « J'ai connu l'espérance, j'ai connu la souffrance, j'ai connu la vengeance » (D.A., p. 115).

Quoi qu'il en soit, le mot « terre » sonnera comme un terrible rappel à l'ordre ; dans *Le Discours aux animaux*, il est à deux reprises rapproché de « taire », ce qui est logique : « Quand on va sous terre, dansons pour nous taire » (p. 252) et « J'avais encore préféré tomber par terre plutôt que me taire » (p. 157) ; on a beau refuser, fuir, s'enfuir : on se retrouve enfoui. Dans *Je suis* (p. 60), le rapprochement est plus morbide encore : on passe de « tête » à « terre », la présence dans les parages de « pères » et de « mères » ne changeant rien : « Enlève de ta tête ton néant qui n'est pas […] Peux tu me dire les noms de tes pères et mères dans la matière […] Les choses se sont mises à souffrir dans ma terre pour renaître ».

### → *De « terre » à « être » : l'éternel retour.*

Pourtant parfois, le jeu s'inverse – et c'est "reparti pour un tour" en quelque sorte : la terre est un terreau accueillant pour tout être : « Je crissais, drillais, huchais, feulais, graillais, rauquais, concaillais, dodelissais, ulais, craquetais, bubulais, huissais, chuchetais, pupulais, clarcassais, frouais, ramageais, piaulais, éplarpliais, appelais par terre toutes les choses d'êtres » (D.A., p. 257). De l'évocation d'un « cercueil », on passe à celui d'un « cerveau » : « J'ai commencé ma vie comme cercueil. […] il faudrait que chacun de nous arrive à voir depuis son cerveau » (J.S., p. 117) : bref, il y a de l'espoir, des perspectives, on progresse. De « sperme », on passe à « germe » : « Alors, il […] efface les traces de sperme […] Ceci jusqu'à la multiplication […] du germe » (D.V., pp. 199-200). De « vieux », on passe à « dieux » : « Voyez comme le vieux viveur […] ! Voyez comme le dieu viveur […] ! » (D.V., pp. 212). Enfin d'un « cadavre » semble même surgir un « cadre » (D.V., p. 201), exemple moins probant : « on ne savait pas encore qui était son cadavre. […] on ne sait pas encore si c'est par terre son cadre ou son chuté qui reste » (D.V., p. 201).

De même, si on souffrait, le souffle peut nous reprendre mais on peut aussi ne plus « souffrir le souffle sur moi de quoi que ce soit » (D.A., p. 147) ; c'est qu'ici, tout peut toujours se renverser, se retourner : « – Ma vie ma joie fut mon tourment. / – Et qu'as-tu vu dans ton tourment ? / – Le retournement. » (V.Q., p. 62). Peut-être même fallait-il bénir la souffrance comme Baudelaire (« Soyez béni mon Dieu qui donnez la souffrance / Comme un divin remède à nos impuretés ») et sanctifier les gouffres pour s'en trouver mieux par la suite en plongeant dans d'autres gouffres, ceci dans le cadre d'une cure mystique : « Voyant ma mine, on m'expédia prendre l'air des gouffres à Saint-Gouffin » (D.A., p. 215) – quant à nos « manques », ils n'étaient que des « marques » qui nous signalaient une voie et une vie nouvelles : « […] dans l'Ardèche, ville imposante », on « [végète] serré malgré les manques » puis, « ce royaume [chutant] comme tous les autres », on se dit qu'on « [aurait]



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

dû […] persévérer dans nos marques » (D.A., p. 83) ; hélas, le sens de ces manques-marques nous avait échappé sur le moment et on n'a donc pas suivi le chemin qu'ils-elles nous montraient…

Ailleurs (*in* D.A., p. 252), il se peut que l'on renoue un peu avec des « cieux » revenus sur terre, redevenus accessibles (comme à l'époque du jardin d'Eden) et s'humanisant en « ceux » : « Et quels étaient alors le nom des cieux qui nous couvraient à l'époque ? Et dites quels sont ceux de celui d'aujourd'hui ? » Dans la même page, on passe de « nuit » à « suis » et on revient à « nuit » – mais le sens de ce second « nuit » est moins sûr que le sens du premier (être ? pouvoir ? nuire ? occulter ? « crimer » ? « [éteinder] » ?) : « Le jour, il y faisait déjà si nuit, que j'avais déjà douze quarts de vie passés à grommologuer sur mon peu de chance d'y séjourner intérieurement […]. Adam, vous pensez-vous le centre de tous les gens d'ici ? Oui oui je le suis. Etes-vous Dieu ? Si je le nuit ». Plus terrestrement, on aspire peu-être à remettre les compteurs à zéro et à repartir de plus belle en « [portant] les viandes » (en portant beau, en étant fier) au lieu de « partir dedans » et de "mettre le jambon dans le torchon", comme dit l'expression (D.V., p. 218 : « Partons dans les viandes ! […] Portons les viandes ! ») ; bref, le vianduc caduc comme un vieux viaduc redevient de la vraie viande croyant à la vie voire à sa propre immortalité avatarique et non avariée.

Quant au jeu sur « cieux », on le retrouve chez Jean-Luc Parant lorsqu'il commente les 2587 dessins de Valère Novarina : « Les yeux grimpent très haut dans les cieux »[241] : ils permettent une sorte de téléportation vers Dieu (ici synonyme d'«espace intime »), « [courant] très loin » et « [s'ouvrant] là où nous ne voyons plus ». Pour en revenir à des réalités plus concrètes, la victoire la plus belle gagnée sur l'écume des jours est peut-être, toujours dans *Le Discours aux animaux* (p. 310), celle de ces « yeux deux » de couleur « bleue » qui deviennent « vieux » puis « creux » mais qui, *in fine*, reviennent toujours en face des trous car, dans ce cas de figure, le « deux » des « yeux » insiste et triomphe : deux […] deux […] deux […] deux […] : l'aventure des yeux continue, même s'il n'en reste qu'un (la phrase qui suit ce " Poème sur mes yeux » étant « Alors je me creva un œil pour garder l'autre intact ») :

***« J'ai deux grands yeux dedans mon crâne Deux grands vieux blancs cachés de creux Ils poussent des cris épouvantables Chaque fois que je leur crève les deux J'ai deux grands bleus dans mon cartable Deux grands trous blancs remplis de creux Ils toussent des oui insupportables Chaque fois qu'je dévore l'un d'eux. J'ai deux grands yeux ils sont portables Ils coupent tout le monde en deux. Mes deux blancs yeux crevés en deux J'ai deux grands yeux un seul coupable Je ne sais pas lequel des deux. »***

Ailleurs, « catastrophe » se change en « apostrophe » (D.A., p. 226 : « J'ai entendu en catastrophe sortir sa vois qui m'apostrophe ») et ce qui ressort de cette étude par trop subjective, c'est que rien n'est sûr, l'apostrophe pouvant tout aussi bien redéboucher sur une catastrophe, le vent de la parole tournant parfois très vite ; le seul point fixe, c'est cela, cette incertitude : « Rien ne sera donc jamais présent sinon cet homme en avalanche de mots » (J.S., p. 41).

### → *La « soupière », son devenir « poussière » et la case « passoire »*

On a droit à de nouveaux tours de manèges dans les pièces qui suivent : tout d'abord on semble s'inspirer des allitérations du *Veni, vidi, vici* pour passer de « vécurent » et de « vinrent » à « virent », « verraient » et « vivant » dans *Le Jardin de reconnaissance* ;

[241] Jean-Luc Parant, « L'infini dans l'infime », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, p. 307.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

puis dans une scène dont le thème est le troc, on procédera à des échanges (mais non épistolaires) de lettres dans *L'Opérette imaginaire*, un « bec » devenant « sec » et un « bien » devenant un « rien » qu'on se repasse de mains en mains : de « tien », il devient « mien » et de « mien », il devient « sien » : ce jeu est donc aussi un peu sportif, s'apparentant vaguement à une course de relais. Autre jeu (celui-ci plus profond) : pendant que l'adjectif « frais » annonce les « fruits » de la page 45 (« […] de l'argent obtenu à grands frais : fruit de mon labeur […] »), de la poussière se matérialise comme un mini-golem domestique auréolé de lumière (c'est la grande scène de la soupière) dans *L'Opérette imaginaire*, ceci pour retourner en poussière mais en passant juste avant par la case « passoire ». Le mot « soupière » est également intéressant en tant que récipient imposant-ridicule (c'est ainsi qu'il nous est présenté) mais peut-être aussi par sa ressemblance avec les mots soupirs et paupières. De la « soupière »[242] de *L'Opérette imaginaire*, on passe au « bouillon » de *L'Origine rouge* (p. 24) qui devient « bouilli » puis « bousillé », comme un « bouillon de onze » qui « [bousille] la vie » (ceci dans la proximité des mots « souille » et « brouillé » évoqués juste avant), et cela à cause d'une simple phrase (la phrase étant « tu es un mime incompréhensible » prononcée par les parents de ce dernier : « […] à deux, ils firent la phrase qui m'a bousillé ma vie ») : « Et voici ma phrase qui a déjà bien bouilli. Et voici la phrase qui m'a bousillé la vie ».

Dans *L'Origine rouge*, outre les suites en « façons », « leçons », « garçons » – suites concernant aussi les mots filles et objets (pp. 46-47 : « façon des objets […] leçon aux garçons […] […] Objet des garçons […] objets des filles […] objet d'aujourd'hui […] objet béni ») et « tue-toi », « toi qui », « ton quoi », « sort de soi », « Ton toi », « lui-même » et « remoi » (pp. 85-86), une « perspective » s'écroule et s'achève en « perdition » à la page 71 (« Il y a maintenant en nous un point de perspective où notre point de perdition se noie ») tandis qu'à la page 33 (en 9 phrases et sur 13 lignes), une certaine volonté de vivre semble se battre et se débattre contre une nausée de type existentiel : des mots comme « Vomissure », « vie », « vécus », « revomis », « revois », « voulu », « vis », « veux », « Vie », « revomie », « revomis », « vie », « vécus », « revomis », « veux », « voulue », « revoir », « voulu », « revoir », « voulu », « revis », « voulu » « revivre », « revis », « veux », « revoir », « évacués » se côtoient en effet et s'associent parfois comme dans « Vomissure de la vie » et « vie revomie ». Ici, la volonté de vivre semble l'emporter sur la nausée même si le dernier vocable contenant un « v », « évacués », va plutôt dans le sens d'un vomissement.

*L'Acte inconnu* n'est pas en reste et on y assiste à de nouvelles métamorphoses parfois légèrement inquiétantes – ce qui peut faire peur, c'est de se rendre compte que rien n'est sûr, que tout se transforme, se retransforme et se reretransforme à nouveau. Or, on se doute que cela nous concerne aussi : en quoi consisterons nos futures métamorphoses ? Ici, des « trous dans le sol » deviennent ceux « de nos visages » puis ceux « de la falaise » (p. 35), des « fous » deviennent des « loups » puis des « cailloux » (p. 89), la « chiennerie » devient une « machinerie » puis une « chicanerie » (p. 16), une « bouffée » devient une « bouche » puis des « soupirs » (p. 160). Et ce n'est pas tout : de « cache », on passe à « Crèche » (p. 132 : « Ci-gît Yoryk dans sa dernière cache. Crèche »), de « blême » à « Blasphème » (p. 137 : « Parle, articule ! ange à face blême ! Blasphème sa lounge ! »), de « poussière » à « paupières » (p. 92 : « j'ai deux boules de poussière aveugles collées à mes paupières »), de « têtes » à « faites » (p. 155 : « Prions et avalons la matière dont les têtes humaines furent faites ! »), de « restes » à « rébus » (p. 115 : « Je vénère la matière

[242] Sur la notion de soupe, renvoyons à ce qu'en dit Christine Ramat dans son étude (cf. « *Valère Novarina. La comédie du verbe*, op. cit., p. 381 et suite), son approche étant peut-être à mettre en relation avec nos développements concernant le brassage des langues à l'intérieur de la grande "soupière novarinienne" (voir plus loin).



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

telle qu'elle est, et tous les restes dont la matière fut faite, celles qui parlent pas, les rebuts, les choses qui parlent, les choses qui sont »), de « couteau » à « contenu » (p. 123 : « […] j'ai vu le semblant paysage du monde, et je l'ai rayé au couteau. Puis je l'ai adoré, puis détesté. J'ai vu le monde : adoré et détesté son contenu »), de « vu » et de « ut » à « se tut » (p. 116 : « J'ai vu […] pousser le son *ut*. Ma mère avant ma naissance se tut »), de « hué » à « tué » puis à « tu n'es » (p. 135 : […] il sera hué […] Nous formons ici un appareil à tuer la mort […] Mère, à voir ton allégresse, je pense bien que tu n'es plus là »). De façon plus signifiante (p. 119 : « Le langage a crée le monde et aujourd'hui il l'étrangle »)), on passe de « Le langage » à « l'étrangle » (le monde étouffe de trop de mots, c'en est trop, il suffoque, il est mort, il est à l'agonie). Ailleurs dans *L'Acte inconnu* (p. 136 : Je sors l'âme de cette femme qui m'a donné la vie et mis dans les chiffres. Son âme est en chiffons), on passe de « chiffres » à « chiffon » : l'alphabet maternel ne permettra pas à la chiffe morte qu'est « la cadavre » de se relever – mais le mort-pantin-Znyk pourra lui, à l'image d'un rechat, bénéficier d'une revie, théâtre et acteurs étant là pour nous montrer la voie(/voix) d'une résurrection possible.

### → *La révolution permanente*

En pratiquant le glissement, Novarina est proche d'auteurs du passé comme Montaigne (« Les hommes laissent les choses et s'amusent à traiter les causes. Plaisants causeurs ! ») ou des adeptes actuels du slam qui l'utilisent volontiers et presque autant que le jeu de mots, l'à-peu-près ou l'homéotéleute.

Pour lui, c'est aussi une autre manière de refuser le mot tel qu'il est : si « [ceci] n'est pas une pipe », c'est que la pipe est déjà en train de se transformer : là, on ne s'en rend pas compte mais c'est en cours, Novarina nous l'assure. Face au mot tel qu'il faudrait qu'il reste (pour plus de confort intellectuel et de sécurité psychologique), l'auteur dit "non ! Je refuse ! Je veux le faire aller ailleurs, ce mot, quitte à ce qu'il redevienne ce qu'il était avant" : cela correspond à la réalité de la langue, infixable et infixée, insaisissable comme le Snark de Lewis Carroll et qu'on ne veut jamais voir morte (et merdre à Boucot !), contre laquelle on se débat amoureusement et qu'on refuse de parler fixée, de parler morte, morte et molle, bête et boucotique, consensuelle et sans surprise.

Dans son ouvrage, Christine Ramat constate ces glissements et dit de la langue qu'elle est ici « douteuse, incertaine, comme un flux interminable où les sons et les sens glissent sans arrêt » (pourtant, elle ajoute : « Souvent ces glissements sont purement gratuits et ludiques. Ils révèlent un goût certain pour le canular »[243]).

Rendant plus ou moins consciemment compte du phénomène, d'autres critiques y vont de leurs glissements, par exemple Guillaume Asselin (« atonique […] atomique », « lande […] langue », « mot […] sorts[…] morts » et « hagards […] égard […] regard […] égaré[…] bigarré […] demeure »)[244] et Pierre Ouellet (« envers […] revers […] renverser […] réelle […] matière […] chair […] scène opère »)[245] : c'est une manière inattendue de dire ce qui est à l'œuvre et un nouveau cas d'envoûtement littéraire par le "sourcier […] sorcier" qu'est Valère Novarina.

## 2.3. L'exemple du Quart livre

[243] *Ibid*, op. cit., p. 391.

[244] Guillaume Asselin, « Le sourcier de chair : du rapport de l'écriture au chamanisme, *La bouche théâtrale*, op. cit., pp. 75-76 et p. 67 pour la seconde série.

[245] Pierre Ouellet, « Trou de scène », *La bouche théâtrale*, op. cit., p. 47.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 2.3.1. Langage/tangage et roulis/roue libre

Les notions de peur, d'inquiétude, de danger et de mort sont ici aussi présentes que dans une tempête du *Quart livre*. Novarina dit d'ailleurs, dans *Le Théâtre des paroles*, aimer particulièrement ce type de scène chez Rabelais :

***J'aime les tempêtes chez Rabelais, tous les moments de fort tohu-bohu. J'aime m'y retremper. Il me rappelle que ma langue (que j'ai à désapprendre et oublier tous les jours, que je n'ai jamais possédée), ce français qu'on dit parfois inaccentué, raisonneur et guindé, est une langue très invective, très germinative, très native, très secrète et très arborescente, faite pour pousser. […]. Lire Rabelais, c'est une navigation très épuisante, très fatigante. Tout le corps doit rejouer, ça redéfait toutes les idées. C'est une dépense usante : c'est redécouvrir sous la langue toute une profondeur respirée, qu'on voulait nous faire oublier, tout un orchestre intérieur et des muscles chanteurs qui travaillaient plus. C'est dur… […] Rabelais entraîne très loin en arrière, très en avant de notre actuel français […].***

Plus loin, il explique : « ce qu'il faut qu'on entende, quand on parle, c'est que ce sont encore des animaux qui parlent et que ça les étonne énormément. Il y a ça chez Rabelais, mais aussi chez La Fontaine ou Bossuet… Mais c'est quand même dans le *Quart livre* qu'on entend le mieux que parler est vraiment catastrophique ». A la fin, on comprend que ce texte est en fait l'équivalent d'un manifeste novarinien : « Rabelais mime la Bible et questionne la parole. Son livre est lumineusement incompréhensible. C'est un chaos très nécessaire aujourd'hui, où il y a un mystère de la langue qu'on voudrait nous enlever. […] » (p.153). Il se peut même qu'il se soit inspiré de certains chapitres du *Quart livre* – et de la panique comique de Panurge (car, dans les deux textes, le rire est loin d'être absent) – pour écrire *La Lutte des morts*.

Quoi qu'il en soit, lorsque Roséliane Goldstein, après un an de travail autour de cette pièce, lui demanda « à quoi ça ressemble », il évoqua Shakespeare en répondant « à *La Tempête*, parce que la question du théâtre y est posée sans cesse, parce que le théâtre y est sans cesse menacé, mis à l'arrêt, interrogé, auto-creusé. C'est philosophique et très abstrait - mais avec des vrais blocs d'atrocement vécu, laissés là, terriblement vrai, et dont tu ne peux rien dire. Des moments d'eau claire, puis tout d'un coup arrive un énorme bloc de rochers charriés, bruts, un tronc d'arbre et de la boue qui passe dedans. ».[246]

### 2.3.2. Qui est à la barre ?

Notons tout d'abord que dans le texte même, certaines expressions renvoient directement à l'idée de tempête, ce qui tendrait à prouver que l'auteur est maître à bord et que la tempête en question serait donc essentiellement rhétorique, consciente et maîtrisée – nous pensons notamment à « Tempête pronominale » (O.R., p. 85), « ouragan des noms » (O.R., p. 169) et « torrent tribulatoire » (S., p. 113), sans oublier « Ouraganesque » (T.P., p. 31).

Chose révélatrice : pour évoquer l'œuvre de Novarina., les critiques se réfèrent souvent, eux-aussi, à cette rhétorique. Ainsi d'Olivier Dubouclez qui, parle d'une « tempête iconoclaste du langage » »[247] et de « tempêtes grammaticales »[248] – dans son article pour

[246] Valère Novarina, « Valère Novarina, enveloppé de langues comme d'un vêtement de joie » (entretien avec Hadrien Laroche), *Java*, op. cit., p. 45

[247] Olivier Dubouclez, *Valère Novarina*, *la physique du drame*, op. cit., p. 7.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

*La bouche théâtrale*, il parle même de la « mise en branle des tourbillons linguistiques »[249] et Jean-Luc Steinmetz de « l'endurance des mots », ici « malmenés comme les pierres d'un torrent »[250]. Quant au *défilé* d'Hervé Bouchard, il rend bien compte de ce qui est à l'œuvre, lui qui représente poétiquement « Novarina parmi les astres discutant avec le moine Rabelais en françois de son chaos d'tempêtes dans la langue de chez, de son boucan dansant dans son Quart livre, tout renverser, , voyant tout, comprenant rien […] »[251].

Autre piste à explorer : s'il y a tempête, elle est peut-être intérieure (c'est surtout dans la tête du Roi Lear que les éléments se déchaînent) : tout cela peut se confondre et se mélanger (chaos dedans et chaos dehors, en quelque sorte) et c'est peut-être parfois le cas chez Artaud, Céline, Guyotat ou Valère Novarina.

Quant au texte précédemment cité (au titre signifiant : *Chaos*) et pour en revenir à Rabelais, il est certain que, rhétoriquement parlant, il rend bien compte de la tempête, telle que décrite dans le *Quart Livre* :

***Soubdain la mer commença s'enfler et tumultuer du bas abysme, les fortes vagues battre les flans de nos vaisseaulx, le Maistral acompaigné d'un cole effrené, de noires Gruppades, de terribles Sions, de mortelles Bourrasques, siffler à travers nos antemnes. Le ciel tonner du hault, fouldroyer, esclairer, pluvoir, gresler, l'air perdre sa transparence, devenir opacque, tenebreux et obscurcy, si que aultre lumiere ne nous apparoissoit que des fouldres, esclaires, et infractions des flambantes nuées : les categides, thielles, lelapes, et presteres enflamber tout autour de nous par les psoloentes, arges, elicies, et aultres ejaculations etherées, nos aspectz tous estre dissipez et perturbez, les horrificques Typhones suspendre les montueuses vagues du courrant. Croyez que ce nous sembloit estre l'antique Cahos on quel estoient feu, air, mer, terre, tous les elements en refraictaire confusion.***[252]

On le constate encore : nous sommes bel et bien en présence d'une littérature énumérative comparable à celle de Novarina ; d'ailleurs, il y a aussi chez Rabelais des changements de rythme et des moments d'emballement :

***Zalas les vettes sont rompues, le Prodenou est en pieces, les Cosses esclattent, l'arbre du hault de la guatte plonge en mer : la carine est au Soleil, nos Gumenes sont presque tous rouptz. Zalas, zalas, ou sont nos boulingues ? Tout est frelore bigoth. Nostre trinquet est avau l'eau. Zalas à qui appartiendra ce briz ? Amis prestez moy icy darriere une de ces rambardes. Enfans, vostre Landrivel est tombé. Helas ne abandonnez l'orgeau, ne aussi le Tirados. Je oy l'aigneuillot fremir. Est il cassé ? Pour dieu saulvons la bragues : du fernel ne vous souciez. […] C'est faict de moy. Je me conchie de male rage paour.***[253]

[248] *Ibid*, p. 100.

[249] Olivier Dubouclez, « Portrait de l'acteur en personnage : l'acteur et ses masques dans le théâtre de Valère Novarina », *La bouche théâtrale*, op. cit., p. 151

[250] Jean-Luc Steinmetz, « La parole visible », *La voix de Valère Novarina*, op. cit., p. 34.

[251] Hervé Bouchard, « Le défilé », *La bouche théâtrale*, op. cit., p. 145.

[252] ***François Rabelais, Quart livre, op. cit., p. 223.***

[253] ***Ibid, p. 225.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Cette tempête dure en fait très longtemps (et on pourra trouver nos coupures discutables): comme dans *La Lutte des morts*, de nouveaux dangers surgissent encore et toujours ; il y a de nombreuses avaries et la mort n'est jamais loin, mais l'on sait se révolter et faire face :

***Vertus Dieu qu'est-ce là ? Le cap est en pieces. Tonnez Diables, petez, rottez, fiantez. Bren pour la vague. Elle a par la vertus Dieu, failly à m'emporter soubs le courant. […] Zalas, Zalas, voicy pis que antan. Nous allons de Scylle en Caryde, holos je naye. Confiteor. Un petit mot de testament frere Jan, mon pere, monsieur l'abstracteur mon amy, mon Achates, Xenomanes mon tout. Helas je naye, deux motz de testament.*** [254] ***.***

La différence fondamentale avec l'œuvre de Novarina, c'est que chez Rabelais, l'homme (ici « le pilot ») reprend ses droits, et arrive finalement à contrôler la situation, ce qui n'est pas du tout le cas dans *La Lutte des morts* (où ce sont plutôt les mots qui sont au poste de pilotage, à la barre) :

***Couraige enfans, dist le pilot, le courant est refoncé. Au trinquet de gabie. Inse, inse. Aux boulingues de contremejane. Le cable au capestan. Vire, vire, vire. La main à l'insail. Inse, inse, inse. Plante le heaulme. Tiens fort à garant. Pare les couetz. Pare les escoutes. Pare les Bolines. Armure babord. Le heaulme soubs le vent. Casse escoute de tribord, filz de putain.*** [255]

On aura noté au passage l'analogie troublante entre le nom commun « boulingues » (qui revient deux fois) et le verbe occitan "bouléguer", évoqué ci-avant ; cela boulègue en effet, on est soi-même emporté par la houle et blackboulé dans tous les sens. Qu'il s'agisse de Novarina ou de Rabelais, notre étonnement devant tant de chaopacité est finalement un peu le même que celui de Pantagruel lors de sa première rencontre avec Panurge : « Que diable de langaige est ceci ? ». Pourtant, lisant ce passage plein de bruit et de fureur, les lecteurs ayant lu attentivement *Normance*, ne seront peut-être pas trop dépaysés ; dans un même ordre d'idée, lire Novarina peut constituer un bon entraînement pour lire Rabelais – mais l'amusant est que cela fonctionne dans l'autre sens : qui a réussi à terminer *La Lutte des morts* est sans doute, nous semble-t-il, paré pour embarquer dans le *Quart livre*.

### 2.3.3. « Planche à bâbord ! Planche à tribord ! »

Sous la tourmente, vaille que vaille, même débordé par le mot, il semble que l'auteur reste maître à bord : il garde le cap, sachant toujours à peu près où il va. Des phares sont là, rhétoriques, culturels. L'on s'inscrit dans une histoire : celle de la littérature. Si la Bible reste une boussole de choix, il y a aussi la balise Artaud, la bouée Shakespeare, l'étoile Jarry, etc. De même, s'il y a des courants contraires (Sirènes, Circé, Charybde et Scylla, discours séduisant de Grillus, Boucot, Miss Boucot, Manès, Machine à dire voici), il en est de sympathiques : s'il y a des Parques, il y a des barques ; des rails sont là, il y a des îles et des radeaux – et c'est peut-être ainsi (la planche pouvant aussi être celle du salut) qu'il faut lire « Planche à bâbord ! Planche à tribord ! ». Bref, on sait d'où l'on vient, de qui l'on se réclame, dans quelle filiation l'on s'inscrit : la source est rabelaisienne, ludique et lumineuse : il faut s'y abreuver. En somme, si le vent qui souffle est celui de la parole, des voiles sont là pour orienter et diriger le bateau. Même à fond de cale (comme dans *Je suis*), le Capitaine Novarina, favorisé par Eole, a toujours su, tel Ulysse, hisser la grand-voile et repartir de plus

[254] ***Ibid., p. 239.***

[255] ***Ibid, p. 251.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

belle (en enchaînant avec *La Chair de l'homme*, par exemple). Pour le passager (lecteur ou spectateur), l'embarquement est immédiat : pas de Ferry pour une autre fois, nul mal de mer qui tienne, on monte à bord ou on reste à terre : pas de juste milieu ; ici, des expressions énergiques de dureté martiale comme "Engagez-vous, rengagez-vous !", "Souquez ferme !", "Exécution !" (voire "C'est pas La Croisière s'amuse, ici !") pourraient rendre compte de la violence avec laquelle s'effectuent l'embarquement et le sacrifice comique, un peu comme une voix intérieure qui nous signifierait qu'il faut ramer, trimer, souquer, écoper, etc. On a signé, c'est pour souffrir (et les acteurs en disent autant).

On aura bien sûr compris le sens de cette absurde mini-description, peut-être un peu célinienne sur les bords – mais sans les points de suspension – de tempête dans les zones de Broca : celui d'illustrer l'idée que lire du Novarina, « c'est une navigation très épuisante » ; épuisante certes mais le combat vaut le coup car lorsqu'on boit la tasse, c'est peut-être pour suivre le conseil de Rabelais : « Trinch ! ».

## 2.4. Le bruit et la fureur

### 2.4.1. Le Mahabharatha français

Dans un article, Allen S. Weiss dit de l'œuvre de Novarina qu'elle « met la langue française dans l'état extrême de mutation, de transformation, d'aberration, où les noms sont transmués en verbes, les verbes déclinés comme des explétifs, et où les explétifs existent d'une manière précaire, selon un mode proche de ces borborygmes qui troublent nos viscères – corps avec trop d'organes, et jamais assez de mots » :

***De telles aberrations révèlent la folie de l'imagination, la manifestation de différences in extremis. De même que chaque monstre verbal, chaque hapax, comporte une structure idiosyncrasique totale, de même de nouveaux modèles, grammaticaux, rhétoriques et poétiques sont nécessaires pour décrire des traits discursifs aussi irréguliers, excentriques, hétéromorphes.***[256]

Aussi bien, cette rhétorique du chaos à l'œuvre dans *La Lutte des morts*, cette confusion extrême rappellerait presque le *Mahabharatha* tant il est difficile, surtout pour un non-initié, de trouver rapidement ses marques et de se repérer à travers toute une forêt de nouveaux symboles, de nouveaux concepts et de nouveaux personnages ; dans cette complexe épopée, la récurrence de scènes de guerre, de conflits, de combats et de champs de batailles rappelle encore la pièce de Novarina. Autres correspondances possibles entre cette splendide épopée et l'œuvre de Novarina : la dimension sacrée, les effets de répétition, les formules récurrentes, les même situations qui reviennent encore et toujours mais dans un contexte à chaque fois différent, le thème du renversement et de la réversibilité, l'importance de la parole, le sous-texte politique, etc.

La question à poser à Valère Novarina est ici la suivante : que dirait-il d'un recueil qui contiendrait toutes ses pièces ? D'une Bible contenant tous ses livres ? D'un grand *Mahabharatha* novarinien ? On le fit récemment pour *La Recherche* (aux éditions Quarto, chez Gallimard) et cela se justifiait pleinement – mais pour la Recherche novarinienne ? Que faut-il faire ? Et surtout : que faudra-t-il faire une fois que l'œuvre sera achevée ? Quelles seront les volontés de l'auteur ? Un "Tout Novarina" sera-t-il envisageable ? Le papier-bible (qui s'imposera à plus d'un titre) permettra-t-il de tout caser ? Quoi qu'il en soit, ce serait là un bien beau livre, épique, multiforme et chatoyant, à l'image du *Mahabharatha*.

[256] ***Allen S. Weiss, « Le théâtre de la possession », Java, op. cit., p. 25.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 2.4.2. Lames de fond et tectonique de la parole

Lutte des morts ou lutte des mots ? La question ne se pose plus au bout d'un moment. On pense à l'œuvre ultime de Nathalie Sarraute, *Ouvrez*, mais les mots, dans ce texte très court, se font des niches, des farces : le ton reste amusant, badin. Dans *La Lutte des mo*(r)*ts*, cela ne plaisante pas : il faut se battre pour rester en vie.

Evoquées ci-avant, toutes ces métaphores, de la tectonique des plaques, de la tempête, de la machine à laver voire du shaker et de la corbeille de loto correspondent bel et bien à la réalité de la langue française, à son caractère formidablement mobile, volatil, et en un mot révolutionnaire. De même, certains mots meurent en effet et ne se relèvent plus ; pensons à l'argot magnifique des années 30-40-50 : qu'en reste-t-il aujourd'hui ? Cette posture nostalgique n'est pas celle d'un Novarina : il est celui qui compte les points et rend compte du match – c'est qu'il y a du commentateur sportif en lui.

Pour décrire son propre style, Céline l'avait comparé au rigodon, cette danse très vive et très gaie, très enlevée. Il est donc significatif et en somme moyennement étonnant de constater que le « bolegata » – « sorte de rigaudon ancien » (voir article précédemment cité) – soit de la même famille que le verbe « bolegar » qui donna « bouléguer ». De même, le rapport novarinien à la langue, par sa vivacité extrême, pourra évoquer le rigodon célinien voire le caractère catastrophique des romans de la fin – *Rigodon* bien sûr mais aussi *D'un château l'autre* et *Nord* (dans ce denier livre, toutefois, ce n'est pas la mer qui se déchaîne, mais un autre élément : le feu !). Un livre comme *Rigodon* reste toutefois d'accès relativement facile par rapport à *La Lutte des morts*, ou même à *Guignol's Band*, ouvrage qui, par sa complexité formelle, est en quelque sorte le *Finnegans Wake* célinien. Par ailleurs, dans son refus de la « féerie », qu'il reporte (cf. « pour une autre fois »), Céline semble davantage en prise avec la réalité : auteur d'une pièce, de chansons et de ballets, c'est tout de même le roman et la chronique qui l'emportent *in fine*. Novarina, lui, va vraiment ailleurs, ceci pour reprendre un titre de Michaux…

Ailleurs : esthétiquement, littérairement : sans doute. Mais pour le reste, nous dirons qu'il analyse de façon plutôt sérieuse voire technique des mouvements invisibles à l'œil et à l'oreille (ici : parler de ce qu'on ne peut voir ou entendre, c'est cela qu'il faut dire), le passé et l'étymologie étant sans doute étudiés empiriquement mais, malgré tout, de façon plutôt plausible et satisfaisante pour l'esprit : sans bien sûr mettre Saussure aux oubliettes, rendre compte du match (grâce à l'écriture, au style et à la rhétorique utilisée) est peut-être même une piste nouvelle (ou en tout cas intéressante, à considérer) pour la linguistique et la philologie.

## 2.5. Pour une pluriloquie néo-babélienne

### 2.5.1. Peuples, langues et cultures

Toutes les langues européennes seront peu ou prou représentées mais ce n'est pas pour cela qu'on oublie les langues anciennes : pour annoncer le temps qu'il fait à Lyon, on dira « Il a plu à Lugdunum » (O.R., p. 116), exemple parmi d'autres – *idem* pour le grec ancien dont les racines permettent la création de mots savants quoique n'existant pas dans le dictionnaire (ne citons que « logodynamique », « logodrame », « logosporée », « pneumatogramme », « zoodrame », « Chronomachie » et « Chronopathie »).

Dans *L'Acte inconnu*, il semble qu'on assiste à un retour en force du grec ancien, même si ce dernier se voit considérablement retravaillé dans « Théanthrope » (p. 9), « sématophobes » (p. 11), « Motographe » (p. 49), « démocratologue » (p. 87) ou



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« zoographique » (p. 86). A la page 112, c'est même un véritable tir groupé avec « spontologue », « thanatologue », « logologue », « omphrologue », « médiologue », « futurologue », « discrimininologue-conjoncturiste », « panagogiste stéphanois » (sans oublier les ci-avant évoqués « anato-tautologiste » et « sociétototololologue »).

On aura encore, avec « goniauds » (O.R., p. 116) une variation à partir du très lyonnais "gones", les régions françaises étant également très représentées (dans les slogans politiques notamment). Le parler marseillais est, lui, représenté par des expressions comme « Bonne mire » et « Coquin de mort » et de même, la question « Tu traverses, ou bien » (O.I., p. 52) est connotée géographiquement, qu'on utilise en Suisse et/ou dans les régions françaises jouxtant ce pays – *idem* pour le mot « septante » mis dans la bouche de la Belge Laurence Vielle (*in La Scène*). Il y a aussi un jeu, un constant mouvement de va-et-vient entre plusieurs registres de langues (argot, verlan, termes techniques, structures savantes) : là encore, il y a brassage (cela pourra même dérouter), l'auteur prenant, de ce point de vue, le relais de Joyce, de Céline et de Raymond Queneau.

Dans *L'Opérette imaginaire*, on aura des traces d'italien : « facciamo le corne » (p. 66), « Funiculi-Funicula » (p. 140) ; de même, le début de L'Acte urbain (p. 17), écrit en italien, sera traduit juste après - quant au portugais, il sera représenté par un mot très spécifique : « saudade » (p. 104). A la fin de *La Scène*, on cherche un homme et une ombre, mots que l'espagnol semble associer dans « hombre » ("je cherche un hombre" étant peut-être ce qu'il faut entendre). Les Machines à dire la suite entreront également en piste et participeront activement au feu d'artifice babélien, par petites touches ou bien en disant les mêmes nouvelles en trois langues différentes. Toujours dans *La Scène* (pp. 194-195), on assiste à un déraillement-détraquement comique et très joycien (on se croirait dans *Finnegans Wake*) de la Machine à pluriloquer, celle-ci s'emballant et se mettant à mélanger allégrement les langues. Enfin, les langues sont parfois retravaillées dans un but humoristique, surtout l'anglais, souvent réécrit comme le faisait Queneau, c'est à dire dans un franglais phonétique (voir première partie).

Cette quête pluriloque était aussi celle d'Artaud (par ailleurs inventeur du « langage charabia ») qui voulait « parler la langue de ses nerfs » et disait chercher comme un « chantonnement scandé » se situant entre « nègre, chinois, indien et français villon » mais on peut également retrouver dans son œuvre (glossolalies, notamment) des traces de turc (une partie de sa famille était originaire de Smyrne), de grec (ancien et moderne), de latin (qu'il étudia à l'école), d'espagnol (cf. voyage au Mexique) et d'anglais (cf. voyage en Irlande et travaux de traduction). Dans le projet néo-babélien, Artaud, Joyce (plus encore que Beckett) et Guyotat (influencé notamment par la culture arabe, l'ancien français et certains argots) nous paraissent donc assez proches de Novarina – mais il conviendrait bien sûr de nous livrer à une étude comparée beaucoup plus approfondie.

Pourtant, le brassage langagier peut aller encore plus loin que cela puisqu'il peut concerner aussi (c'est le cas chez Novarina) des approches culturelles spécifiques (chamanisme, taoïsme, zen, foisonnement extrême du panthéon hindou, métempsycose, soufisme, etc.). Là encore, il y a brassage et rebrassage – au fond, on ne devrait pas parler d'œuvre-monde mais plutôt d'œuvre-mondes (car elle en contient plusieurs).

Faisant allusion à une liste du *Théâtre des paroles* (dans *Pour Louis de Funès*, p. 143) réunissant « Hallâj, Eckhart, Aboulafia, Jean Tauler, Jean de la Croix, Jeanne Guyon, Jean



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dubuffet, Johannes Schaeffer, Günter Ramin, Oum Khalsoum, Rûmi, Nathan de Gaza », Bernadette Bost[257] va jusqu'à parler de syncrétisme *:*

***[…] le syncrétisme de V. Novarina se manifeste dans cette liste qui allie aussi bien la voie juive d'un chercheur d'extase comme Abraham Aboulafia, que la mystique médiévale occidentale de Maître Eckart et de Jean Tauler qui en fut le disciple jusqu'à Oum Khalsoum et Dubuffet (mentionné comme la figure inspirée de l'art brut auquel l'auteur se réfère souvent) en passant par Johannes Schaeffer (alias Angelus Silesius) ou encore le soufisme musulman d'Al-Halladj ou enfin le fondateur des derviches tourneurs, Djalad al-Din Rûmi.***[258]

Ici donc, dans le creuset accueillant de l'œuvre, on s'inspire des approches des uns et des autres et on rend compte de la diversité du monde. Bref, il ne faudrait peut-être pas confondre confusion et synergie – lorsque la confusion s'organise, elle débouche *in fine* sur une œuvre à caractère altruiste, le syncrétisme évoqué par Bernadette Bost étant peut-être l'avenir de l'homme.

### 2.5.2. Langues nouvelles et idiolectes mystérieux

C'est peut-être surtout de Joyce, et du dernier Joyce (« Indiana Joyce », si l'on veut), que Novarina s'inspire, en partie bien sûr, pour écrire *La Lutte des morts* ; dans cette pièce, il va vraiment très loin, en effet, dans ce que, pour qualifier l'art joycien, Queneau nommait, dans *Bâtons*, *Chiffres et lettres*, le « néo-babélien ». Pour corser le tout, Novarina ajoute même des langues ; de fait, dans la Tour de Babel qu'il invente, on peut s'exprimer en « langue géranium » mais aussi « en italo-ruinique, en anglaudau-larvé, en saxonnerie-et-louchebu, en déblagrâbatûdinien, en hocherie d'mièche, en verladadan, en vieux sanscrit, en jarvanien, en pointillique » (C.H., p. 282).

De même, dans *Le Discours aux animaux*, on « [va] cahin-cahant, vernaculant » (p. 51), « [grommologuant] » (p. 252), s'exprimant dans « un baragouin » qu'on « [déverse] dans l'orille » d'autrui (p. 317), en « langue urnaise ou hollandique » (p. 192), en « latin vilain » (p. 123), en « idiome […] idiot » (p. 120), en « français des séculaires » (p. 184) ou en « secret-morse et fox terrier » (voire en « nox-terrien ») et « bien d'autres paroles que je prononçais ainsi, incompréhensible à tous et d'abord à moi-même » (p. 269).

Dans *Vous qui habitez le temps*, on écrit en « barfouillis de labia » (p. 68) et dans *Je suis* (p. 40), en « langue à traits, en parlé-rythmé, et en graffité fatidique et en parlé ruiné » mais aussi « [en] rythmique faux, en faux oraculaire, en perdition, par syncopes et en déceptif vrai » (autre moyen d'expression, celui-là plus brutal : « [frapper] les arbres avec des caissons ») Dans *Le Théâtre des oreilles* (*in* T.P., p. 74), on évoque encore la latinaise, la pontique, la trudelle, la lécorne, la bamblique, l'éléphantine, la jublique ; à la page 71, c'est comme un chamanisme appliqué à des langues mortes et/ou inaudibles ; « il » (sans doute l'auteur se déhommant phénoménolittérairement pour faire un bilan de son travail) veut en effet « appeler les langues qu'on n'entend plus ».

Ces langues mystérieuses, anciennes-nouvelles, sont autant de modalités de ce « novarinien » si multiforme que nous essayons d'étudier. Dans *La Lutte des morts* et *Le Babil des classes dangereuses*, il est donc allé très loin dans la chaopacité (chaos +

[257] Christine Ramat nous le rappelle dans son livre, *Valère Novarina. La comédie du verbe*, op. cit., p. 217.

***[258] Bernadette Bost, « 429 fois le nom de Dieu. Une traversée mystique de V. Novarina », Recherches et travaux n°58, p. 232.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

opacité) : qui peut se vanter de déchiffrer vraiment *L'Origine rouge*, *La Scène* ou *L'Acte inconnu* ? (« Panou ! » eût dit Queneau). Dans *Chaos* enfin (T.P., pp. 151-155), il présente de façon très originale les langues qui aboutirent au français, parlant de « grec de cirque », de « patois d'église », de « latin arabesque », d'«anglais larvé », de « saxon éboulé », de « batave d'oc », du « doux-allemand » et d'» italien raccourci ».

Par la manière dont les langues existantes sont retravaillées, on aboutit à d'autres langues, ressemblant certes à celles dont on s'inspire mais malgré tout, plus tout à fait : c'est le cas de l'arabe (« Salimalez quoi »), de l'allemand (« wasse », pour was), de l'italien (« solitudiner ») de l'espagnol (« espécialement ») et surtout de l'anglais, non seulement francisé mais dont la francisation est à son tour remise en cause en devenant une sorte de franglais qu'on retravaille encore (« tauquechaudiste », etc.). L'œuvre est le creuset où tout se joue et surtout l'image de ce qui se passe vraiment.

### 2.5.3. Force centrifuge et langues refusées

#### → *Les jargons abscons d'une modernité boucotique*

Ce qu'on refuse implicitement (et c'est pourquoi l'on s'en moque moliéresquement), ce sont les jargons abscons d'une modernité boucotique, à savoir tous ces jargons « techniques trop techniques » visant à mettre à distance le non-initié : le jargon de l'économie, par exemple, qu'on parodie à la page 58 de *L'Atelier volant* (notons ici, encore une fois, l'importance des initiales) :

***Soit une valeur V et son surplus S, sous l'intervention (inéluctable hélas !) du facteur temps, elle engendre un taux hypothétique T, lequel, se superposant à lui-même selon les lois de Finck, finit tôt ou tard par donner le jour à un bénéfice B.***

Si Boucot s'exprime dans un langage aussi abscons et aussi abstrait, c'est dans le but évident d'emberlificoter les employés qui sont sous ses ordres : « Vous voudriez faire tourner la boîte, mais vous ne savez même pas comment elle vous tourne en vous faisant tourner au tour des autres boîtes qui tournent autour de vous » (A.V., p. 61), ce qui revient à dire « Ne vous occupez de rien : je m'occupe de tout ».

Dans le dispositif hilarant des Machines à dire la suite, c'est à une aliénante modernité télévisuelle passant par la parole que l'on s'en prend. On parodie non seulement le phrasé mais aussi les tics langagiers, les tournures ridicules, les formules creuses, etc. On ne veut pas de cette insupportable langue de bois dont on se moque en la retravaillant – mais toujours très légèrement (l'absurdité l'ayant emporté avant, dans la réalité) à travers des nouvelles comme dans « Les « vrais faux cadavres du soi-disant charnier de la Patte d'oie viennent d'être démasqués comme étant des faux » (O.R., p. 138). La notion de « vrai faux », les préfixes « trans » et « para », le suffixe « ité », l'expression « zone tampon » (O.R., p. 31), bref tout ce jargon s'apparentant de la mauvaise science-fiction de surcroît mal traduite est constamment ridiculisé (le retravail, redisons-le, étant tout à fait relatif voire infime) : « limitrophité des frontières » (O.R., p. 41), « transroulabilité des zones circumpiétonnes » (O.R., p. 42), « claustrabilisité des zones parapénitentiaires » (O.R., p. 42), « zone d'échange péricommunicationnelle » (O.R., p. 38), « colloque sur la parlabilité du langage » (O.R., p. 40). Novarina, comme Artaud, nous aide à voir qui et où est l'ennemi.

Dans *La Scène*, même jeu : il se sert pour nous faire rire (et en cherchant peut-être, tel Molière, à provoquer d'éventuelles prises de conscience) de mots et d'expressions à la mode dont se gargarisent tous les présentateurs de J.T. : « ingérence » (ici dite « citoyenne »), « signal fort » et « société civile » à la page 81 – *idem* dans *L'Origine*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

*rouge* : « devoir d'ingérence » (p. 40), etc. Dans *L'Acte inconnu*, les expressions en question seront peut-être encore plus retravaillées : « arme de distribution massive » (p. 155), « Théâtre équitable » (p. 99), « différence plurielle » (p. 62) et « ex-ancien nouveau catalogue périmé » (p. 45).

Seront aussi inventés des noms ridicules d'organisations apparemment politiques comme « Libertés Galopantes » (S., p. 96), « groupe Perspectives Comblées » (S., p. 81), « Tendance Confondue » (S., p. 82), mais aussi « Force Unique » et « Démagogie Libérale » (S., p. 63) - et on évoquera même le « porte-parole d'Enfances Pugnaces » (S., p. 96), ainsi qu'une « commission de comblements à longs termes des zones de vide juridique » (S., p. 113).

Quant à la célèbre métaphore des robinets de l'information servant à désigner le flux continu proposé, elle sera développée dans *L'Origine rouge* (p. 38) : il s'agira en effet de les « refermer derrière soi ». C'est donc le conseil que nous donne l'auteur, ce dernier préférant (il ne cesse de l'affirmer) la parole à « l'eau tiède de la communication » (l'expression est de lui) : « Communiquer ! Communiquer ! Y a que les vases qui communiquent » lançait l'auteur des *Cool Memories* – parions que sur ce point, Novarina serait tout à fait d'accord avec Jean Baudrillard.

Dans *Chaos* enfin, il parle d'un « français civique, médiagogique, morse inodore plat » qui a oublié Rabelais et qu'il présente comme une langue « guindée » qui ne sait plus danser (« une petite-bourgeoise qui s'étrique, un pauvre petit idiome laïc, un espéranto de plus en plus étroit »), une « langue de dictée », une « langue de sondés, de dicteurs dictés, de porte-parole », etc. Hélas, cette langue tend de plus en plus à devenir la nôtre – les choses ayant même empiré depuis l'époque de la publication de *Chaos* (en 1989).

### → *Le danger de l'e-tacisme*

Dans *Lumières du corps* (pp. 87-88), Novarina invente le concept d'e-tacisme qui serait la « substitution d'une très vague voyelle e à toute les autres : pe-ke-çe (Picasso), pe-ne-re-me (panorama), Ke-me-sien-de-Bre-kselle (commission de Bruxelles) » Un humoriste actuel se fit d'ailleurs la même réflexion en parlant, lui, d'un « forfait-voyelles » : le constat, par sa formulation, pourra également faire rire chez Novarina mais ce dernier, juste après, enchaîne d'un ton grave où perce de la tristesse : « Chaque jour une espèce sonore disparaît, comme disparaissent des familles d'herbes et des variétés d'oiseaux » (L.C., p. 88).

Cette suppression du a, du i, du o, du u, du ou du oi a de quoi faire peur, au même titre que certaines apocopes plus ou moins à la mode comme A tout', A plus, grass' mat', impecc', conso, choré, invit', Saint Trop', Stèph' de Mon', quat' de couv', exam', bénèf', etc. Il semble à craindre que bientôt, la langue française ne se réduise à des suites d'interjections mornes, stupides et sans saveur et il se peut même que ce soit cette prise de conscience qui explique que l'auteur, par esprit de contradiction, préfère allonger les mots plutôt que de les raccourcir comme il le faisait avant, dans les pièces du début.

En effet, dans les pièces les plus récentes, il n'y a presque plus d'apocopes – sauf exception : « icelui-obje » (A.I., p. 66) : c'est sans doute voulu et militant. De même, dans *Ouvrez*, Nathalie Sarraute pesta contre « cata » (ce « pauvre être mutilé, avili », ce « paon privé de sa queue dont des enfants pervers se seraient amusé à arracher toutes les plumes »[259]) pour des raisons similaires : « Regardez-les, ils s'écartent de « catastrophe »

[259] Nathalie Sarraute, *Ouvrez*, Folio-Gallimard, Saint Amand, novembre 1999, p. 44.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

d'un air apeuré… »[260] Plus loin, « cata » est dite « misérable »[261] tandis que « catastrophe » a objectivement plus de majesté ; cela, on s'en rend compte et l'espoir renaît :

***Ils ont tout de même l'air d'hésiter, ils contemplent « catastrophe », si belle, si imposante, elle peut étendre sa puissance sur toute la terre, sur tous les océans et tous les cieux***[262]

Mais c'est finalement la « pitoyable cata », « la prolétaire, la fille du peuple, la pauvre enfant des faubourgs »[263] qui l'emporte ; le constat est donc désolant, navrant et un peu triste (si l'on veut bien considérer le sort de cette pauvre « catastrophe » (injustement remisée aux oubliettes) mais, comme chez Novarina, comiquement exprimé : « Figurez-vous que "cata" plaît » se désole Sarraute[264] ; on ne peut pas aller là contre, il faut se résigner. Ce qui est novariniennement très drôle, c'est aussi que dans « Regardez-les, ils s'écartent de catastrophe », on entend un peu « Pardonnez-leur, ils ne savent pas ce qu'ils font » (c'est bien le problème : qui se sert de « cata » ne réalise pas pleinement que c'est au détriment de « catastrophe » ; heureusement, les écrivains veillent au grain même si c'est parfois dans le désert que résonnent leurs cris).

### → *Pourquoi Panurge est préféré à l'étudiant limousin*

E-tacisme, apocopes ne se justifiant pas, bannissement orwellien des vocables jugés trop longs ou trop compliqués, phrases creuses, jargons volontairement abscons, expressions complètement stupides, modes supérieurement agaçantes, répliques débiles inspirées de la télé-réalité, politiquement correct, tics langagiers insupportables, discours démagogiques, métaphores sportives déplacées : telles sont donc les modalités rhétoriques de cette langue dont l'auteur ne veut pas.

Le thème de la langue qu'on refuse est d'ailleurs typiquement rabelaisien puisque (François Bon le remarque dans son ouvrage sur *Pantagruel*) la scène de l'étudiant limousin à la langue réifiée est une étape très importante dans la formation du géant. Le paradoxe, c'est que le passage est littérairement très réussi alors que la langue en question est parfaitement ridicule : cela se retrouve chez Novarina lorsqu'il met en scène les Machine à dire Voici (par exemple). Quant à Panurge, sa pluriloquie altruiste (qui mêle « germanicque », espagnol, italien, hollandais, écossais, basque et danois) est déjà plus appréciée par Pantagruel, même s'il ne la comprend pas davantage : « Mon ami, ie nentendz point ce baragouin » ; *idem* pour Epistémon qui « dist » : « Ie croy que cest langaige des Antipodes, le diable ny mordroit pas. ». La différence (et la raison pour laquelle « l'étudiant limousin […] ne fait pas le poids », comme dit François Bon), c'est que ce baragouin sabirynthique ne correspond pas à un frileux repli sur soi : il est au contraire ouverture à autrui et par là plus riche, plus intéressant et plus excitant à tous les niveaux.

Pour utiliser une distinction novarinienne, disons que Panurge, c'est « Jean en vraies langues et non en faux » (D.A., p. 227). Ce thème de la parole habitée ou pas est aussi très cher à Armand Gatti se disant littéralement incapable d'oublier ce qu'un jeune indien d'Amérique du sud (Félipe) lui lança un jour à la figure, à savoir : « Vous, les gringos, les

260 *Ibid*, p. 45.

261 *Ibid*, p. 46.

***262 Ibid, p. 46.***

263 *Ibid*, p. 46.

264 *Ibid*, p. 45.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Yankees, vos mots il racontent mais ils ne disent jamais rien. Vos paroles, vous les jetez mais vous ne les faites pas exister » (*in La poésie de l'étoile*, recueil d'entretiens). « A la recherche de la parole vraie » : telle est donc la quête de Gatti, d'Artaud et de Valère Novarina.

Ce qu'il faut espérer, c'est que l'auteur de *Lumières du corps* se trompe en nous rappelant que « [le] déclin d'une langue, l'effondrement de son architecture, ses premiers trous de mémoire, commencent par l'affaissement de sa charpente tonale, l'érosion de ses consonnes, l'aplatissement de ses voyelles, l'amenuisement de son spectre sonore – la perte de toutes ses couleurs ». "Maintenant nous savons que les langues sont mortelles" : voilà ce que, tel Valéry évoquant la mort programmée de toute civilisation, il semble nous signifier à travers ce rappel en forme de mise en garde : on a vu des langues mourir, on sait comment cela se passe : à nous de remédier à ce cancer langagier.

### 2.5.4. Non aux alphabons (et à Irma Grammatica)

#### → *Bon pour le dico*

Dès *Le Babil des classes dangereuses*, notre potache fit des siennes, lançant notamment (à la page 164) une pique acérée à l'endroit de l'Académie française à travers cet échange très drôle : « – Où en est l'élaboration de votre dictionnaire / – A la deuxième lettre. Trop de monde parle ». Sans toutefois faire de la coupole un vivier de « doctusses », nous devinons que l'auteur a plus d'affinités avec Alain Rey ; cela dit, le Robert est également une institution.

En fait, il semblerait que ce soit plutôt l'alphabet lui-même, l'ordre qu'il implique et l'ordre en général (linéarité implacable, rigidité intellectuelle peu propice à la vraie création, austérité de façade, approche par trop scolaire, manque criant d'authenticité, etc., etc.) que Novarina s'amuse à critiquer.

En somme, ce qu'il refuse c'est une mise au pas passant par le langage dont les livres d'Orwell nous ont donné de terribles aperçus. Certes il veut bien de l'alphabétisation (c'est un passage obligé) mais certainement pas de l'«asphaltisation des esprits » (A.I., p. 92) : les esprits ne doivent pas être bouchés comme par du bitume ni les lumières de l'esprit « éteindées » comme de vulgaires chandelles ni les « orilles » violées par les sons sordides, sirupeux mais hélas parfois séduisants que nous susurrent de télévisuelles sirènes ou les suppôts de Boucot.

« Non aux alphabons ! » s'exclame-t-il, comme l'ancien soixante-huitard qu'il n'est pas vraiment. Dans *L'Acte inconnu*, il semble presque désirer la mort de tous ces « alphabons de malheur » : « A la fin, l'alphabet va-t-il passer ? » demande-t-on avec une pointe d'exaspération à la page 171 ; ne pourrait-on pas fonctionner autrement, sans toujours se référer à la grammaire, aux dictionnaires et à cet ordre alphabétique enfin, si dénué de fantaisie ?

Au fond, on le sent bien : le problème n'est pas vraiment l'alphabet et les lettres en elles-mêmes mais plutôt l'ordre alphabétique et grammatical voire la trinité sujet-verbe-complément lorsqu'elle ressemble trop à celle du métro-boulot-dodo. Quant au nom « Irma Grammatica » (A.I., p. 9), il est drôle mais tout en évoquant celui d'une austère maîtresse-femme peu commode et possible cousine de Dame Anastasie. Autre modalité de répression : les « Brigades grammaticales » de *La Scène*, qui sont peut-être aux ordres d Irma-la-dure et qui dans *L'Acte inconnu* se voient renforcées par le jury de « Parenthèses-et-Guillemets » et par les « Amis de la langue de Buis », sans oublier, le « caporal Trope »,



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

le « secrétaire aux adjectifs » (A.I., p. 63) et autres « homologues aux homologies » (A.I., p. 95).

Quoi qu'il en soit, il semblerait qu'on puisse voir les choses ainsi : une fois associées et mises en mots bons pour le service (éventuellement militaire) et le dictionnaire, voici que les lettres perdent un peu de leur magie initiale mais on peut toujours remédier à cela en se plaçant sur un plan plus théologique (comme dans le cadre d'éventuelles études, juives ou autres) ou en essayant de se servir autrement des lettres, de prendre d'autres options ou même d'inventer de nouveaux mots comme s'y emploie Valère Novarina.

### → *La rhétorique, moment du chaos*

Sauvage au tout-début, le chaos verbal originel s'est donc peu a peu organisé : l'Homme de Societ est entré dans un « hôpital alphabétique » (A.I., p. 15) dont il voudrait désormais sortir – « l'alphabet gymnospiral » (A.I., p. 154) présente peut-être plus de charmes mais ce n'est même pas sûr car c'est encore une forme d'ordralphapétrication. En somme, Adam, dont le nom commence par la première lettre de l'alphabet, a été pris au piège par ce dernier, « capturé vivant » (A.I., p. 141). Menace peut-être pire que les mots et les oiseaux, les chiffres ont joué un rôle dans cet enfermement : « Exit trois quatorze » (A.I., p. 52) disent ceux qui ont du mal à adhérer à l'ordre « alphachiffrique ». Bref on refuse de « [mourir] par les chiffres » (A.I., p. 15) comme d'autres périssent par l'épée.

Le problème est en fait beaucoup plus grave que cela : sans parler forcément de chiffres ou d'alphabet, l'» univers est dans un ordre absolu […] ; tout est dans un ordre absolu : c'est ça qui fait extrêmement peur ! Ce n'est pas le chaos de la matière qui fait peur, c'est d'entendre un ordre dedans » (A.I., p. 121). Autre vision effroyable : « alphabet partout » (S., p. 41), « [le] monde vient et crie alphabet » (A.I., p. 114). Le cri du « ut » reste préférable à tous les abc : Adam le pousse à chaque seconde mais des forces fatales, alphabétiques, ne l'entendent pas de cette oreille : parviendra-t-il à sortir de cette prison dont les trois barreaux s'appellent sujet, verbe et complément ?

« [Capturer] Dieu dans la géométrie » (A.I., p. 121) ne résoudrait strictement rien : ce Dieu, c'est celui du chiffre, celui des hommes ; il est trop proche d'Euclide, de Thalès, de Pythagore et de Zeus (cette « coquille morte ») : on ne peut pas attendre de lui une libération respiratoire. Ce n'est qu'un triangle adoré par des triangles : il s'est enfermé dans nos géométries et n'en sortira plus : Descartes est passé par là, pour le meilleur et pour le pire – et certainement pas pour le rire (jeu de mot facile mais s'imposant ici). Devant la fatalité du chiffre et celle, alphabétique, des alphabons peut s'instaurer une forme de résignation : « Sonore est le son. Vain le vocabulaire. Morse la ponctuation » (A.I., p. 86). C'est ainsi. Comment proposer autre chose ?

Une sorte de résistance novarinienne s'organise cependant : ce qu'il faudrait, c'est s'inspirer de ces intuitifs géniaux que sont parfois les cancres et soumettre les pensées aux « règles de la discordance des temps » (A.I., p. 151). Parfois, on est plus direct et plus violent : « Que les Adeptes des idées mentales […] sortent ! » (A.I., p. 121). Le combat en question est certes artistique et philosophique mais aussi politique, militant : « J'adhère à tous les mots de toutes les langues de toutes mes forces […] » (A.I., p. 58).

Nonobstant, il ne faudrait pas croire qu'on refuse toute forme d'ordre, de discipline et de classicisme : après une catastrophe conjugatoire qui fit sans doute se retourner plusieurs fois dans sa tombe l'honorable Monsieur Bescherelle, le numéro du subjonctif se verra parfaitement exécuté par les Chantres 1 et 2 (Chantres de quoi ? sans doute de l'Histoire et de la Tradition). A la page 56 (toujours dans *L'Acte inconnu*), on lance même :



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« J'adhère au sujet verbe complément – il est vrai qu'il le faut bien pour être à peu près compris. Au fond : à quoi bon critiquer les structures, la conjugaison et l'enseignement d'Irma Grammatica ? Après tout, la rhétorique n'est qu'un moment du chaos et l'alphabet : une sextine en puissance. A soi de voir ce qu'on peut faire avec ces outils là – si l'on s'y prend bien, on pourra peut-être même réécrire l'*Iliade*…

Par ailleurs (nous en parlons ici car la chose nous paraît révélatrice), nous connaissons personnellement des adeptes endurcis de la chose classique qui se passionnent littéralement pour l'œuvre de Valère Novarina – moralité (si l'on veut) : tout n'est donc pas si simple (et c'est très bien ainsi).

### 2.6. Un « parti pris d'hétérogénéité paroxystique »

Dans un de ses articles, Christine Ramat illustre bien l'idée que ce fabuleux néo-babelien pourra également concerner thématiques, genres, arts mineurs et traditions diverses :

***Une esthétique du heurt et du choc qui brasse dans un vertigineux tohu-bohu sources théologiques et pitreries bouffonne, qui orchestre dans la parade burlesque des langues de bois, le spectacle désopilant d'une récréation délirante de la langue. Ce parti pris d'hétérogénéité paroxystique, cette poussée excessive des formes différenciées (que définit le grotesque) et qui fait une place de plus en plus grande aux « arts mineurs » (le cirque, l'opérette, le théâtre de foire, de marionnettes, le music-hall), inscrit la logique du paradoxe au cœur de l'esthétique.***[265]

Il y a de fait un « heurt des langages » : l'expression est de Jean-Louis Scheffer qui l'utilise dans sa « Lettre »[266] tandis que face à *Devant la parole*, Claude Merlin se demande: « c'est quoi au juste ? De la philosophie, de la poésie, de la théologie, de la fantaisie, de la mystique, de l'arte cabalistica, du music-hall ? Ça rit ou ça pleure ? Littérature ou chair vive ? Ecrit ou écrié ? En vrai, c'est une "demeure fragile" où passe de tout cela »[267].

Dans un article Pierre Jourde parlera, lui, du « chaos de l'opérette emballée ».[268] ; dans, cette notion de chaos étant relativisée par J.-M. Espitallier :

***Sous l'apparence d'une esthétique du désordre, sa parole organise au contraire, mais par défaut, par manque, les vieux legs du tohu-bohu, et parle du drame du langage qui est impossibilité à dire Dieu. […] Le monde […] ne sera pas ici représenté ou reproduit, mais appelé sans fin, par créations verbales, flux énumératifs, litanies et catalogages, proférations, parodie et pillage des textes sacrés et des grands mystiques. Un moulin à prières, en somme.***[269]

*Idem* pour Jean-Luc Steinmetz qui précise :

***Pourtant, chez Novarina, ni folie, ni maladresse. Plutôt le tas considérable d'une culture assimilée, mordue recrachée, la langue française labourée jusqu'au***

[265] ***Christine Ramat, « La dramaturgie spirituelle de Valère Novarina », Europe, op. cit., pp. 130-131.***

[266] Jean-Louis Scheffer, « Lettre à Valère sur Novarina », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 155.

[267] Claude Merlin, « Lettre à Valère Novarina dans son alpe », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 251.

[268] Pierre Jourde, « L'Opérette de Valère Novarina : la rédemption par l'idiotie », *La Littérature sans estomac*, op. cit., p. 269.

[269] ***J.-M. Espitallier, « Les moulins de V.N. », Java, op. cit., p. 13.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***vieux latin, jusqu'à l'étrusque, le bousillage scient ou la révolte dirigée, et les malménements médités et la mise à disposition par tous les moyens stylistiques d'un immense matériau, des pères de l'Eglise au patois savoyard ou remonte, infantilement, ou par ascèse, du non-savoir*** [270] ***.***

A notre tour, insistons sur l'importance du mélange des genres, des changements de registres et du télescopage en général. Cette dimension, nous l'avons étudiée notamment dans notre première partie – mais sans citer le passage du *Monologue d'Adramelech* (cf. « Je t'ai formé de limon », etc.) retenu par Jean-François Perrin, ce dernier évoquant même un véritable « combat de voix »: « au poids de la citation biblique (et de l'arrière texte médiéval), répond la familiarité du tour : ou j'vais ? locution courante connotant l'inquiétude »[271]. Sur ce dernier mot, n'oublions jamais son sens ancien, à rapprocher de la notion de mouvement.

Citons encore un article du Journal *L'Express* paru en juillet 2003, dans lequel une autre allusion sera faite au grand chaos novarinien :

***On avait beau trifouiller le bouton du poste, c'était bien ça : des syllabes libérées de leur ordonnancement, des mots neufs qui nous disaient la vérité des mots anciens, une autre dimension où le verbe s'inventait au fur et à mesure qu'il sortait de la bouche des acteurs, porteur d'une perception renouvelée du monde.***

Pour finir, citons à nouveau Jean-François Perrin qui évoque une « langue exigeante, extrêmement travaillée, et totalement affolante (au sens où l'approche de certains objets magnétiques affole toutes les boussoles) »[272] : c'est en pensant au paradoxe d'une langue à la fois « travaillée » et « affolante » que nous avons choisi d'intituler "La rhétorique et le chaos" ce chapitre de notre thèse – le premier titre était en fait "La rhétorique ou le chaos" mais nous nous sommes bien vite rendu compte que la conjonction "ou" ne convenait pas du tout.

## 2.7. Musique et chaos

Pour proposer un autre type d'approche de la question, disons ceci – qui choquera certains (mais qu'importe !) : ce qu'il fait avec les mots, Jimi Hendrix le faisait avec les notes. Cela dit, il conviendrait de nuancer tout de suite ce propos : les effets de distorsion permis par la guitare électrique, les jeux avec l'effet "larsen" et toutes les options bizarres, l'impression de chaos et de déconstruction extrême n'empêchent pas que ce musicien inclassable savait en réalité très bien, grâce à une maîtrise incroyable de son art et de son instrument, où il s'aventurait, où il nous emmenait et ce qu'il fallait faire. Bref, le côté "destroy" de sa musique était en fait très relatif ; à force de l'écouter, on peut se rendre compte que cet artiste était même un des plus grands mélodistes de tous les temps et un architecte d'un type nouveau ayant construit de véritables cathédrale de sons.

De même, devant les premiers jazz band américains, Cocteau, fasciné, prétendait se trouver en présence d'une « magnifique catastrophe apprivoisée » : cette très belle expression pourrait convenir à l'art novarinien – et à celui d'Hendrix. Hélas assez peu connaisseur en Jazz (mais lire du Novarina constitue peut-être une sorte d'initiation indirecte, d'entraînement), il nous semble cependant que Sun Ra, Art Tatum et Miles Davis

[270] ***Jean-Luc Steinmetz, « L'impératif nominatoire », Europe, op. cit., p. 9.***

[271] Jean-François Perrin, « Une voix au travail : Le Monologue d'Adramélech », *La voix de Valère Novarina*, op. cit., p. 87.

[272] *Ibid*, op. cit., p. 98.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

(voire Astor Piazzola) pourraient également, du point de vue des initiatives inattendues, être comparés au dramaturge - c'est encore moins sûr pour Scarlatti, Bach et Chopin (car là, notre culture est parfaitement nulle) mais une certaine vitesse à l'œuvre dans certains airs ultra-fugués et proches du swing pourra éventuellement procurer des émotions comparables à celles qu'on éprouve en écoutant la voix de certains acteurs novariniens, André Marcon et Daniel Znyk notamment.

Enfin, feuilletant *l'Encyclopaedia Universalis*, nous sommes tombés par hasard sur un article dont nous recopierons un passage où ce qui est décrit. pourrait s'appliquer parfaitement à la musique novarinienne :

***[…] Parker peut être qualifié de révolutionnaire […]. Il ne fait pas table rase du passé […]. La dissonance […] n'est pas évitée […]. Si sa technique lui permet des tempos ultra-rapides, le trait volubile […] n'est pas pour lui simple fantaisie décorative ni remplissage gratuit. Il s'agit d'une véritable esthétique du tumulte, Parker se lançant parfois dans un débit haché et cahoté […], d'une glorification du mouvement […] . Tous ces éléments ne s'assemblent pas de manière anarchique mais s'imbriquent […] dans un swing renouvelé certes mais irrésistible.***[273]

Bop, Novarina ? C'est bien possible ; autre correspondance avec l'art de Parker : l'approche singulière de la question du temps (telle qu'analysée par Cortazar dans *L'homme à l'affût*) qui serait dans les deux cas plus plastique que linéaire – mais cette perception est beaucoup trop subjective pour que l'on puisse en parler ici.

## 2.8. L'écueil de la folie

### 2.8.1. « Vous délirez, Monsieur Novarina ! »

Cependant, il y a illisibilité et illisibilité. Celle de Novarina se distingue, par le fait, de celle de Joyce (qui comme Céline, choisit le roman) par le recours systématique au dialogue, à la dramaturgie voire au cirque : « on [y] entre dans de la clownerie » (p.367). Tout est pensé pour le théâtre, dirigé vers lui – Novarina, de plus, semble penser non seulement aux acteurs mais en acteur (aspect important sur lequel il faudra revenir). Mais comme celle de Joyce, l'illisibilité novarinienne est aussi une forme d'humour. Pour lire du Novarina, il faut supporter de ne pas tout comprendre. En fait, cela va peut-être même plus loin que cela et il nous faut donc préciser notre pensée : ici, il ne s'agit pas de supporter de ne pas tout comprendre : il faut supporter de ne comprendre absolument rien, ce qui n'est pas tout à fait la même chose.

Dans les années 60-70, Jacques Dutronc a pu chanter avec une ironie mordante « On nous cache tout/On nous dit rien » ; or, dans les médias de ce début du XXI$^{ème}$ siècle, on ne nous dit peut-être pas tout mais il y a peut-être la possibilité de décoder, de lire entre les lignes et de comprendre en fait tout ce que l'on pourrait nous cacher. Dans l'œuvre de Novarina, on ne comprend certes pas grand'chose mais cela vit beaucoup, grouille, c'est une littérature toujours ludique et pleine de vraie fantaisie. La langue est hermétique mais elle est vivante. Cela vibre. Cela grouille. Cela grouille d'un secret, celui du ut, celui de Dieu, celui de l'origine…

[273] ***Pierre Breton, « Charlie Parker », Encyclopaedia Universalis.Tome 17, p. 533.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

On peut donc jouer avec cette langue et notre non-compréhension de cette dernière mais on peut aussi éluder complètement le problème, ne plus du tout chercher à comprendre et s'amuser à surfer sur des hypothèses et à échafauder des constructions imaginaires à partir du texte : confessons d'ailleurs que c'est là notre pente naturelle (et qu'entreprendre une thèse est aussi pour nous le moyen rêvé de « mettre un peu d'ordre dans tout ça »).

Concernant le rire, on sait qu'il peut nous venir sans raison véritable. On peut rire sans savoir pourquoi, simplement parce qu'il se passe quelque chose, quelque chose d'insolite comme l'irruption dans un avion – mais nous reviendrons, en temps utiles sur cette anecdote signifiante que raconte Monnier dans *Ferdinand furieux* – de celui qui se présentait comme (*dixit*) « le marrant du siècle ».

Et pourtant donc, pour citer après Dutronc, un autre chanteur remarquable qui par son hermétisme ludique, ses jeux de mots incompréhensibles et son désir de «[faire] monter l'aventure au-dessus de la ceinture » s'apparente un peu à un Novarina de la chanson – on aura peut-être reconnu Bashung (mais, sur un plan plus strictement musical, Mathieu Bogaerts pourrait aussi prétendre à ce statut) : « y a un truc qui fait masse ». Certes (« Sicher ! Sicher ! » eut dit Céline), cela pourrait être réécrit à la Breton, c'est à dire : en plus français, en langage plus académique, moins rabelaisien. Mais, qualité de peintre, Novarina semble posséder l'art de savoir s'arrêter à temps, de laisser les choses en l'état et de ne retravailler que dans une certaine mesure. Le résultat n'est pas toujours lisible mais souvent drôle et beau.

### 2.8.2. Tout vrai langage est incompréhensible

A la phrase inspirée d'Artaud "Vous délirez, Monsieur Novarina" – à lire peut-être comme "Vous délierez" (des langues, des situations, des nœuds gordiens) –, l'auteur pourrait opposer que, de toute façon, « tout vrai langage est incompréhensible ». En cela et comme langue, le novarinien ressemble objectivement, dans le principe, au joycien, au rabelaisien voire au célinien (mais surtout dans *Guignol's Band* et *Féerie pour une autre fois*).

C'est surtout la langue elle-même qui décide : l'auteur se fait alors passeur, il doit être aussi poreux qu'un prophète et n'opposer aucune résistance. Le résultat, c'est que le récepteur n'y comprend goutte, lui qui pourra même, devant tant d'hermétisme crispant, réagir comme, parfois, les personnages de Rabelais : « Dea mon ami, dist Pantagruel, ne sçavez vous parler François ? », « Ie croys que cest langaige des Antipodes, le diable ny mordroit pas », etc.

En définitive, nous sommes un peu comme sur une île michaldienne où il serait jugé incongru de s'exprimer d'une manière compréhensible : l'effet obtenu là est tout à la fois fort cocasse, angoissant et formidablement dépaysant. Mais une autre métaphore pourrait ici être utilisée pour évoquer l'obscurité de la parole novarinienne…

## 3. L'Inquiétude du Petit Poucet

### 3.1. Beaucoup plus qu'un simple thème

*L'Inquiétude*, c'est l'histoire du petit Poucet. Ou disons que c'est l'équivalent d'un conte qui s'apparenterait au *Petit Poucet* ; et si, à en croire la romancière Ursulla Le Guinn, «[le] nom du monde est forêt » (c'est le titre d'un de ses romans), c'est à coup sûr, la forêt et tout ce qu'elle implique, l'un des grands thèmes de Novarina. On pourrait aller encore plus loin en posant que c'est le seul vrai thème de son œuvre ; de fait, la rhétorique touffue



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

qui l'accompagne nous paraît d'une richesse infinie, inépuisable – une véritable caverne d'Ali Baba pour l'étudiant-chercheur. Cette thèse, formulée sans ambages, mériterait de très longs développements. C'est un sujet dont nous espérons qu'il sera traité dans l'avenir. N'oublions pas que la présente fonctionne un peu comme un vivier (une écurie ?) de thèses futures ou potentielles, en puissance (et qui ne demandent qu'à sortir de leur box) ; et si nous ne sommes pas certains que tous nos chapitres pourraient plus tard se prêter à l'exercice, nous croyons beaucoup dans les chances de ce poulain-là, "L'Inquiétude du Petit Poucet" étant même, pour tout dire, un de nos favoris de ce point de vue.

Pour commencer, il y a toute une tradition millénaire du « mythe » de la forêt ; dès qu'on y touche, cela fait sens ; il se passe immédiatement quelque chose, cela vibre, il y a une émotion : l'épopée de Gilgamesh, celle du *Mahabharatha* et du *Marayana* ont à voir avec la forêt ; elle est le refuge de la folie de Merlin et qualifiée d'obscure dès l'incipit de *La Divine Comédie* où le « je » est une sorte de Petit Poucet tandis que Virgile remplace les cailloux ; nombre de pièces de Shakespeare (*Le Songe d'une nuit d'été*, notamment) ont pour cadre la forêt ; Zarathoustra s'apparente parfois à un Saint François d'Assise communiquant très naturellement avec les animaux qui l'habitent ; dans *L'Enchanteur pourrissant*, Apollinaire se servit notamment de l'idée de cage-forêt pour parler d'un amour dont on ne peut se libérer ; Robert Walser l'évoque dans un texte très court et méconnu, *La forêt de Diaz* (in *Le territoire du crayon*), qui, par la situation évoquée (une séparation symbolique d'avec la mère) rappelle un peu le conte de Charles Perrault ; des auteurs plus populaires *comme* Conan Doyle (cf. *Le Monde perdu*) voire Edgar Rice Burroughs (cf. *Tarzan*) ou Tolkien (cf. *Le Seigneur des Anneaux*) – ont apporté eux aussi une pierre, non négligeable, à l'édifice – *idem* pour Maeterlinck l'humanisant dans une de ses *Quinze chansons* (« La forêt se mit à sourire / et leur donna mille baisers ») ou Césaire évoquant dans *Moi*, *laminaire* l'art du peintre Wilfredo Lam : « que cherches-tu à travers ces forêts / de cornes de sabots d'ailes de chevaux / toutes choses aiguës / toutes choses bisaiguës / mais avatars d'un dieu animé au saccage / envol de monstres ») ; enfin, Gracq et Roubaud ("docteur es-branches"[274]) retravaillant tous deux la matière de Bretagne, se confrontent également à ce thème. Quant à Novarina, il semble qu'il aille encore plus loin : ne peut-on pas en effet considérer que c'est son œuvre même qui s'apparente à une forêt ?

Interviewé sur France-Culture, Jean Grosjean déclare en parlant du *Coran* (une des grandes influence de l'auteur de *La Chair de l'homme*) qu'il s'agit pour le lire «[d'entrer] en forêt ». Cette belle métaphore, bien digne de ce traducteur-poète, pourrait s'appliquer au *Discours aux animaux*. De fait, lire (ou essayer de lire) un livre de Valère Novarina, c'est bel et bien sortir du chemin et s'enfoncer dans une forêt au moins très-obscure ; c'est aussi prendre le risque de se perdre purement et simplement, à l'image du Petit Poucet.

## 3.2. Oiseaux et cailloux

### 3.2.1. Quête-forêt

Dans une de ses traductions de Chandler (un auteur aux intrigues policières d'ailleurs assez novariniennes en ce que supérieurement absconses et esthétiquement tarabiscotées), Boris Vian fait dire à Philipp Marlowe « je me suis pas embarqué sans biscuits » : cette séduisante expression argotique et imagée pourrait convenir pour exprimer l'idée que, si l'on veut s'aventurer dans la forêt/jungle novarinienne, il faut se préparer comme pour une

[274] Nous faisons allusion à l'intérêt de Jacques Roubaud pour les bifurcations (voir notamment *Graal-Théâtre*, publié chez Gallimard ou *Le grand incendie de Londres*, publié au Seuil).



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

expédition à la Jules Verne. Cependant, les biscuits sont à proscrire, à cause des oiseaux. Mieux vaut prévoir des cailloux.

Cet épisode du caillou (?) qu'on jette, il semble d'ailleurs que Novarina s'en soit souvenu (mais ne l'affirmons pas) dans *Le Jardin de reconnaissance* : « Quantité de choses sont ouvertes encore une fois ici à même le sol par vos paroles jetées. Et cependant le réel ne bouge pas » (p. 37). De même, il y a un « Esprit Poucet » dans *Vous qui habitez le temps* (p. 74), et peut-être un même une sorte de « vieux Petit Poucet » (traumatisé par l'épisode ?) dans *Le Jardin de reconnaissance* (p.32) : « Si je souffre tant […], c'est à cause de mon enfance ».

Mais cette présence du caillou (de la pierre, du galet, etc.), de la forêt et de l'enfance, ne concerne pas forcément les pièces proprement dites. Cependant, ses acteurs le savent – en ce que sa phrase demande toujours, peu ou prou, à être dite (*Pour Louis de Funès* est aussi un essai) – tout ce qu'il touche devient théâtre ; et nous citerons donc aussi *Pendant la matière* :

***- « Le langage est incompréhensible. Personne ne comprend les mots. Ils ne sont que des pas et celui qui parle comme un danseur ; chaque livre est comme les marques au sol du passage de quelqu'un. Les mots sont incompréhensibles séparés des corps qui les ont soufflés » (p. 60). - « lancer les mots pour voir : le livre est une aventure d'oreilles, un labyrinthe des yeux, une construction de musiques invisibles, un puits ou on jette des cailloux. » (p. 74). - « Les mots […] sont à la fois la forêt où nous sommes perdus, notre errance et le chemin pour en sortir » (p. 47).***

Dans un article[275], Yvette Centeno citera ceci, qui est dans *Le Théâtre des Paroles* (p. 155) et ressemble étrangement à la phrase précédente : « Nous sommes dans les mots. Les mots sont, à la fois, la forêt ou nous sommes perdus, notre errance, et la manière que nous avons d'en sortir ». A notre tour, notons (dans *Pendant la matière*) : « la parole nous vient pendant la nuit. Lorsque nous parlons, il y a le souvenir de cette nuit dans nos paroles. Toujours nous continuons à partager la nuit ». Bref, on pourrait déduire de tout ceci que nous ne sommes toujours pas sortis de la forêt ; car enfin est-il vraiment question de sortir un jour de ce qui nous constitue ? Autre occurrence, celle-ci plus récente : « Les monologues sont des forêts verbales sous le passage de la lumière» (L.C., p. 38).

### 3.2.2. Cailloux lancés / traces laissées

Dans sa pratique, le peintre procède aussi par traces, laisse des traces : c'est le portrait qu'en fait Novarina dans *Pendant la matière* (p. 72). Quoi qu'il en soit, quelque chose semble devoir être lancé et laissé : cailloux, traces de peintures, de pas, etc. Cela peut aussi concerner nos repères habituels (cf. bon sens, neurones, zones de Broca) : "au vestiaire, la cervelle !" – voire ! De quoi s'agit-il au juste ? Difficile à dire. Pourtant, notons-le, l'auteur précisera (?) ceci, dans *Pendant la matière* : « Laisser toute sa place au mystère c'est d'abord lui faire la chasse et lancer notre raison jusqu'au plus loin ».(p. 45). Hamlet, supposons-le, aurait jeté des crânes derrière lui…

Notons encore que l'autre moyen, moins fiable, utilisé par le Petit Poucet, sera également mentionné : « Les mots sont à nous juste pour la traversée, comme des morceaux de pain » (P.M., p. 22). Quant au jet lui-même, c'est un geste plus qu'important ;

[275] Yvette Centeno, « Valère Novarina et le théâtre des paroles », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 135.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

c'est ce que, parlant/parlant du *Babil des classes dangereuses*, nous signifie Marion Chénetier:

***Terme fort, le jet est lié […] à une idée de vie et de mort. C'est un geste vital […], qu'on avait déjà défini comme caractéristique des 2587 dessins du Drame de la vie. Le jet y correspondait à l'apparition d'un noyau d'être non encore ouvert, attendant le déploiement imaginaire ; une sorte de geste-pensée non-encore pris dans une formulation, n'ayant suivi aucune retouche, aucun retour critique de la réflexion. […] A l'instar de l'oiseau qui se pose et repart aussitôt, les voix frappent l'oreille (les yeux) et s'évanouissent. On marche dans une forêt bruissante, sans toujours reconnaître les cris du feuillage obscur. Ces oiseaux ne se laissent guère observer, chaque cri semble inédit.***[276]

Les oiseaux sont en fait au nombre de 1111 dans *Le Discours aux animaux* : ce chiffre est d'ailleurs comme un début de forêt, un bosquet-bouquet fait de quatre arbres alignés (à moins qu'il n'évoque des piquets de slalom pour faire du ski, car on sait que l'auteur s'intéresse à ce sport) et Allen S.Weiss remarque à son tour,

***Comme un saint François en plein délire linguistique, le narrateur se trouve un jour dans la forêt avec à ses pieds 1111 oiseaux différents que, pris d'une frénésie onomastique, il nomme un par un […].***[277]

Notons que ce désir de nommer les animaux anime souvent les enfants qui apprennent à parler : peu rancunier à l'endroit des oiseaux, c'est peut-être une occupation du Petit Poucet, son jeu favori…

Les oiseaux, en effet, n'ont pas vraiment le beau rôle dans l'histoire du Petit Poucet. Ce sont eux qui l'empêchent de retrouver son chemin : on verra qu'à l'instar des cailloux, ils sont aussi, ces oiseaux, l'image d'autre chose, d'une force mystérieuse, d'un danger peut-être militaire et d'une menace ailée voire hitchcockienne. Un psychanalyste pourrait d'ailleurs se pencher sur ce cas (en demandant à Novarina s'il a peur des oiseaux, s'il pense aux dinosaures en voyant des pigeons, etc.) mais cela sortirait de notre sujet et n'aurait rien à voir avec notre approche exclusivement rhétorique. Notons cependant qu'ici le caillou et l'oiseau sont sans doute des thèmes à rapprocher (et à rapprocher du jet).

### 3.2.3. Cailloux verbaux et points de rep(i)ère

Le mot sert de balise ; c'est un caillou à part entière. A partir du mot s'organise toute une architecture : « O monde, je te dispose maintenant en socle, bornes et limites – et en cailloux » (O.R., p. 120). Procédant de même, Jésus bâtit son église à partir d'une pierre humaine se présentant comme l'unité originelle (une sorte d'» ut ») à partir de laquelle se construiront très concrètement des cathédrales : dans ce cas-là, peut-on encore parler de métaphore ?

Chez Novarina, il s'agit de «[célébrer] l'ordre de tout » et de «[disposer] le monde avec des cailloux » : si le monde est rongé par tous, il est aussi « [rangé] partout : tombe et cailloux ». (O.R., p. 120). C'est aussi l'explication du monde qui le fait tenir debout.

Ce qu'il faut, c'est « émettre des paroles qui aillent toutes droites dans l'espace dans le sens de la pensée et qui nous fassent aller d'un point à un autre » (O.R., p. 49). Certains

[276] ***Marion Chénetier, « L'architecture du souffle », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 91.***

[277] ***Allen S.Weiss, « La Parole éclatée », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 187.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

mots, hélas, ne vont pas dans le sens souhaité : il faut les rappeler à l'ordre et ce n'est pas facile ; tout va trop vite : les « paroles désormais dites ne sont plus des paroles ; le temps de les dire, elles disparaissent, s'évaporent, n'ayant même jamais été » (J.R., p. 92).

Bref, ces « paroles ailées » sont aussi peu fiables que des oiseaux : nous ne les maîtrisons pas. Les « cailloux verbaux » sont certes un peu moins poétiques mais on les voit beaucoup mieux ; ils balisent mieux le terrain – "ils le balisent trop" semble estimer l'auteur, pestant souvent contre eux et prônant un salutaire retour à la parole, une parole qu'il souhaite insaisissable et multiforme (à l'image de celle d'Homère-Ulysse, de Rabelais-Panurge ou de Shakespeare-Hamlet). Ce que cela implique, c'est qu'il nous faut trouver un juste milieu entre l'oiseau et le caillou.

Concernant les didascalies (la chose nous est rappelée par Jean-Marie Thomasseau), l'auteur les apparente volontiers à des pierres voire à des « cailloux d'anti-matière » : ce sont des « cailloux en formes d'énigmes abandonnées », commente le critique : « Ils jouent […] pour les acteurs le rôle de repères, balisent un chemin pour s'y retrouver dans la végétation profuse des dialogues »[278] ; ici la vision de Jean-Marie Thomasseau nous paraît discutable car on peut *a contrario* considérer qu'elles sont là, ces didascalies, pour brouiller encore plus les pistes – il peut même arriver, et pour nous servir de l'expressivité imagée de l'argot, que les balises fassent baliser.

La technique du mot-caillou (voire du mot-brique) permet à l'auteur de construire ses livres. Dans *Rien n'est sans langage* (il est vrai que tout parle, et pas seulement les cailloux ; Artaud le disait aussi, qui avait été à l'école des Tarahumaras), Novarina précise que « pendant le travail », il y a des « mots-repères, comme des totems » :

***Pour Le Discours, c'était la « négation » […] je répétais tous les jours « La négation est ma Béatrice ». J'avais la sensation que la Négation me guidait […]*** [279]

Pour avancer dans sa lecture, le récepteur pourra procéder de même en s'appuyant sur certains vocables très précis faisant retour ça et là. Cela vaut d'ailleurs pour d'autres auteurs : pour nager dans l'aquarium des *Serres chaudes* de Maeterlinck, il faut slalomer lentement entre « froid », « chaud », « bleu », « tiède », « cloche », « cygne », « agneau », « vierge », « malade » ; pour se repérer dans la forêt des mots de Césaire, il faut s'agripper à « nègre », « volcan », « mots », « maux », « morne » et « mangovre » ; dans une œuvre à la fois pop et complexe comme le *Retour définitif et durable de l'être aimé* d'Olivier Cadiot, proposons « lapin-fluo », « super-sœur » et « Robinson » (et si cela ne suffit pas, il faut alors considérer l'omniprésent champ lexical de la cinématographie) ; pour ne pas trop se perdre dans ***ε*** de Roubaud, les références livresques (médiévales notamment : personnages du *Roman de Renard*, etc.), le thème de la mort et du temps qui passe et une géographie concernant des îles et les états d'Amérique sont des bornes éventuellement satisfaisantes. Pour Novarina, cela dépend des œuvres mais « Dieu », « homme », « orifice », « trou », « tête », « crâne », « pierre », « pensée », « caillou », « corps », « manger », « parole » et « viande » sont a priori des points de repères possibles voire les « mots-cailloux » à rechercher en priorité.

[278] Jean-Marie Thomasseau, « Au pied de la lettre ou les indications chienniques de la mysancène », *Le théâtre de Valère Novarina*, op. cit., p. 31.

[279] ***Valère Novarina, Le vrai sang, op. cit., p. 27 (la phrase « La négation est ma Béatrice » étant, redisons-le, un emprunt à Mallarmé).***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Concernant les mises en scène, on peut se dire que chaque acteur est une pierre qui s'intègre parfaitement à l'édifice proposé : ils aident sans doute Novarina à construire ses pièces ; il sait qu'ils seront là pour crier leurs cris de couleur – et que chacun aura le sien (on sait par ailleurs que l'auteur les compare volontiers à des peintres, à des musiciens, etc.) ; c'est là sa grande force : bien choisir ses cailloux.

### 3.2.4. Le Vieil Adam perdu

Il nous paraîtrait difficilement croyable que Novarina (ou alors après coup) n'ait pas pensé au *Petit Poucet* en inventant la métaphore des « cailloux verbaux », en parlant (*in*L.C.) des mots qu'on jette « comme des cailloux » et en écrivant toutes ces phrases étranges semblant confondre mots et cailloux, associant « mot » à « morceau de pain » ou évoquant les notions de « chemin », de « marques au sol », de « pas », de « séparation », « d'errance », de « nuit » et de « sortie » – cela, d'ailleurs, se retrouve encore dans *Lumières du corps* .

Allons plus loin en affirmant ici que le « Petit Poucet » n'est pas seulement le « je » du *Discours aux animaux* (repris donc dans les deux adaptations pour la scène qui font l'objet de notre étude) ou bien le lecteur se débattant dans la forêt des mots de Novarina, mais que c'est surtout le « vieil Adam parlé », c'est à dire l'être humain de façon générale.

Bref, le Petit Poucet, c'est l'homme. Ou « l'animal du temps » – en ce qu'il a conscience du temps qui passe ? Qu'il essaie péniblement, pathétiquement (c'est sa façon de se raccrocher aux branches) de se situer dans un temps pensé, historique, linéaire, littéraire ? Par une curieuse coïncidence (en est-ce une ?), ce titre éponyme contient d'ailleurs la notion d'homme telle qu'elle s'exprime dans la *Genèse* ; c'est que dans « L'Animal du temps » (cf. le A, le d, le a, le m), on peut retrouver "Adam". Ce dernier s'est peut-être mis à parler pour se repérer dans la forêt du monde et baliser son terrain : au début, ça n'était pas grand chose mais finalement, vaille que vaille, l'homme, s'appuyant sur des mots (qui sont comme des cannes ou plutôt comme un habit qui le protège), avance sur les « chemins au bout desquels il n'y a plus rien » ; il s'encourage même : « Prenons-les d'un pas décidé et jusqu'à la fin du monde, tenons-nous-y ! » (O.R., p. 121).

De même, l'auteur part de petits rien pour bâtir son œuvre. Il a ses petits cailloux à lui, ses miettes, ses points de repère. L'étudiant-thésard peut essayer de refaire le chemin mais cela ne relève pas d'une tentative/entreprise de déconstruction : cela a plutôt à voir avec le chant des oiseaux grâce auquel on avance avec difficulté : on se repère encore moins mais il y a quand même un chemin (musical, rhétorique) sur lequel avancer. Le reste est une affaire de foi, d'intuition, de temps, de patience et de travail.

## 3.3. Nuit et forêt

Il faut ici redire que l'idée de forêt a à voir avec l'idée d'obscurité. Au reste n'oublions pas qu'après le cycle du Graal, Merlin est littéralement enfermé dans la forêt qui fonctionne alors comme une cage, une prison.

Dans un dessin prélevé dans une édition populaire du conte (chez Fernand Nathan), l'utilisation de l'encre par contraste avec les troncs d'arbres (les barreaux d'une prison ?) fait que la forêt semble refermer de la nuit ; cette scène d'irrésistible (pour le Petit Poucet) « aspiration/happement(/appel ?) » par la forêt fut également illustrée par Gustave Doré… Dans les deux cas, une force mystérieuse, aspirante (son destin) semble donc vouloir, désirer que le Petit Poucet soit fait prisonnier (par l'ogre ou la forêt elle-même, vivante comme chez Tolkien) ; plus généralement (P. M., p. 63), « [quelque] chose doit être capturé : on est à la fois le fauve et le dompteur, le cavalier et le cheval ». Quoi qu'il en soit, il y a peut-



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

être le moyen de sortir de la forêt : c'est le caillou/livre, ce « livre qui sort vivant d'un tissu d'erreurs et d'une vue lumineusement incompréhensible » (p.77). L'obscurité/cécité est en fait surtout due à Dieu en tant que lumière qui aveugle, tel semble l'avis d'un Jean-Marie Pradier évoquant la *Montée du Carmel* (cf. L. II, ch. VII) de Jean de la Croix :

***Aristote nous dit que les yeux des chauves-souris en présence du soleil sont complètement aveuglés ; or il en est de même de notre entendement : quand il se trouve en présence de cette très haute lumière divine, il est complètement aveuglé ; il ajoute même que plus les choses de Dieu sont élevées et lumineuses en elles-mêmes, plus elles sont inconnues et obscures pour nous. C'est là aussi ce que l'apôtre assure quand il dit : Ce qu'il y a de plus élevé en Dieu est ce qui est moins connu des hommes.***[280]

Autre conséquence de la confrontation avec la lumière, éventuellement divine : « Et je perdis connaissance à la vue des vives luminosités » (D.A., p. 295). On peut aussi se pâmer comme dans l'extase mystique – quant à la folie, à la mort et au rire, ce sont sans doute d'autres conséquences possibles.

Pour en finir provisoirement avec le conte proprement dit, il faudrait peut-être encore remarquer ceci, d'ordre assez subjectif certes mais relativement vérifiable (validable ?) malgré tout : dans une peinture de l'auteur intitulée *Un temps deux temps*, (et appartenant à une sorte de "série bleue" que l'on peut trouver sur le site internet de Novarina), peinture faite de mouvements tournants, spiralés et où prédominent le noir, le gris et le bleu, on croit voir une véritable forêt (ou pour mieux dire une jungle) peuplée, nous semble-t-il, d'insectes géants (un combat à mort se préparant peut-être) et notamment d'une mante religieuse (attirée par une harpe sans cordes mais où une mygale a tissé toile) aux intentions non forcément maléfiques d'un point de vue moral mais dictées par la nécessité (elle a faim) – ce serait un euphémisme de dire que ce type de forêt présente un certain danger…

Dans la même série, il y a une autre peinture (*Un temps deux temps et la sortie )*, peinture de sous-bois (mais peinte par un Gainsborough devenu fou), où l'on voit (dans le fond) un couple donnant une impression de faiblesse extrême – ce sont peut-être des enfants (Hansel et Grettel ?) ou des adolescents (Paul et Virginie ?) voire des jeunes adultes en danger (Valère/Valérian et Laurence/Laureline ?) – bref deux personnages marchant côte à côte (et cependant pas tout à fait main dans la main), ceci dans une jungle amazonienne à la végétation anarchique (les arbres poussant en tout sens, et sous les yeux d'un autre personnage (Dieu ?) qui les considère du coin de l'œil. En fait le trio du *Jardin de reconnaissance* (cf. La Femme Séminale, le Bonhomme de terre et la Voix d'ombre) semble ici réuni, la forêt obscure étant peut-être constituée de rubans (sanglants ?) de paroles et de la présence des « mirmilliards » de mots –utilisés, utilisables, en attente, transformables, s'étant perdus en route ou retrouvant peu à peu leur chemin, ayant échappé à l'ogre, partis au loin grâce à des bottes de sept lieues spécialement conçues pour eux mais pouvant ressurgir à tout moment, etc., etc.

### 3.4. Présence du conte de fée

Un peu comme chez Cadiot, les personnages habituels du conte se retrouvent peu ou prou et par la bande dans l'œuvre de Novarina et nous recenserons même une nouvelle figure ogresque dans la « forêt des mots » (p. 213) / « forêt de tout » de *Je suis* : il s'agit d'un « grand-père-à-la hache-à-la-main avec dedans-les-dents cette phrase qu'il mange » (p.62).

[280] ***Jean-Marie Pradier, « L'anima(l) ou la kénôse de Dieu », Europe, op. cit., p. 41.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

De même, Barbe-Bleue, ogre s'attaquant plus spécifiquement au féminin, se retrouve peut-être un peu dans cette nouvelle comico-monstrueuse des Machines à dire voici :

***Le forcené d'Oléron vient de mettre fin à ses jours. Voyez les corps des cent quarante petites victimes allongées dans l'ordre. Dans le sang encore frais, Marie-Odile Bouchoux.***

Cela dit, le Petit Poucet, dans sa ressemblance avec Adam (tel que présenté par Novarina : un/nu, laissé seul, abandonné par Dieu, etc.) nous paraît la figure la plus représentée - elle fut aussi, plus fugacement, évoquée par Céline, dans *Mort à crédit* : « En montant les Champs Elysées, c'est une nuit énorme. Il trissait comme un voleur. J'avais peine à le suivre. On aurait dit qu'il tenait à me perdre », cette impression pouvant aussi être celle de celui qui essaie de suivre le narrateur-auteur du *Discours* dans le récit complexe de ses mille enfances.

Le narrateur-auteur lui-même semble nager en pleine confusion. Quant à l'auteur, gageons que lui-même se perd parfois dans ses forêts – en tous cas et s'il faut en croire Ovide, la mésaventure serait arrivée au créateur du Labyrinthe.

***Dédale multiplie avec d'innombrables routes les risques de s'égarer ; et c'est avec peine qu'il put lui-même revenir jusqu'au seuil, tant la demeure était pleine de pièges*** [281] ***.***

Or, dragon ou Minotaure : que trouve-t-on, une fois sorti (si c'est possible) du Labyrinthe novarinien ? Dans *Le Babil des classes dangereuses*, on évoquera en passant un autre personnage, plus lié à l'univers du conte de fée : « Voici Zoubia, crête carnée, poursuivant Cendrillon, plume au cul ! » (B.C.D., p. 161). Le petit Chaperon rouge sera également évoqué, mais plus implicitement, dans *Le Discours aux animaux* (et à la page 39 de *L'Animal du temps*) à travers les paroles d'une chanson (et une formulation fort étrange) : «Vite Jeannot / Va-t'en chercher du beurre pour ta mère / Qui est malade dans ce tout petit pot ». Quant au Chat Botté, il est « grimé » chez Novarina (et, en puissance : crimé). La cruauté à l'œuvre est souvent celle des contes, surtout dans *Le Drame de la vie*, où tous les personnages sont des "crimeurs" en puissance ; certains de ces ogres semblent liés à l'ombre (voire à l'obscurité d'une forêt) : si la « nuit […] coupe le jour » (D.V., p. 249), « Simplaçon […] sort avec son nonchalant couteau. Voyez-le qui s'avance dans la lumière bleue ».

Quoi qu'il en soit du conte et du rapport de l'auteur au conte, ne perdons pas de vue le sens métaphorique que nous donnons ici à la référence au Petit Poucet : il s'agissait surtout pour nous d'illustrer (efficacement ?) cette inquiétante obscurité (dangerosité ?) de la forêt novarinienne.

### 3.5. Déplacement géographique et forêt intérieure

Remarquons que nous n'avons jusqu'à présent parlé que de forêt mais pas vraiment de jungle ; or, ce mot (renvoyant davantage aux notions de chaos, de "touffosité" et de folie furieuse) conviendrait sans doute beaucoup mieux pour qualifier l'art novarinien. D'ailleurs, détail amusant, le je du *Discours aux animaux*, dit jouer « de la trompe dans un bois splendide » (p. 321) – tout en fait, en somme, comme un certain Seigneur de la Jungle (en plus comique, moins sûr de lui et plus désespéré) poussant son célèbre cri comparable à un yodl (le mot apparaissant chez Novarina) et visant à communiquer (cf. appeler, prévenir) avec certains animaux (éléphants, notamment) se pacifiant devant lui comme les oiseaux

[281] ***Ovide, Métamorphoses VIII / 160-192, Garnier-Flammarion (traduction par Joseph Chamonard), 1966.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

de la fin du *Discours aux animaux*. Quant à nous qui lisons *Le Discours aux animaux*, *L'Inquiétude* ou *L'Animal du temps*, nous pouvons parfois nous faire l'effet de chimpanzés très maladroits s'accrochant à des branches qui n'arrêtent pas de casser ou, comme en certaine chanson frustrante de *L'Opérette imaginaire*, de se dérober à nous au tout dernier moment : on croit qu'on va attraper une liane, mais c'est le fiasco : patatras ! Tout est toujours à recommencer.

Plus sérieusement, le déplacement du conte de fée concerne surtout le passage de l'extérieur (ici, presque complètement évacué : pas de contexte social, politique, historique) à l'intérieur : ce sont des "Enfances de cent ans"racontées par un qui les a vécues de l'intérieur (et parfois subies). Ici, nous sommes en face d'un monologue à rapprocher des premiers romans de Beckett : Novarina, qui les a beaucoup lus (surtout *L'innommable*) s'en est d'ailleurs sans doute inspiré –mais le monologue intérieur novarinien est peut-être encore plus multiforme et déroutant. Bref, si l'on y trouve des éléments relevant du conte de fée classique comme l'enfance et la forêt, ces derniers sont systématiquement retravaillés à la première personne.

Dans le conte, on part toujours de la troisième personne ; chez Novarina, la forêt est intérieure : c'est celle que (qui ?) traverse le je. Pourtant, le résultat est le même : cela, cette quête (quête-forêt étant novariniennement plus précis que quête en forêt) produit du récit (fût-il très déconstruit et parfois même anarchique comme une jungle) voire du mythe –nous semble que c'est le cas.

## 3.6. Un Perrault moderne

### 3.6.1. L'acteur comme guide : le rôle d'André Marcon

Pour le récepteur, le seul moyen de ne pas se perdre complètement dans la forêt très obscure, c'est peut-être d'écouter l'acteur : c'est lui qui sait, notre Virgile. Le cours de Léopold von Verschuer dans *La Scène* n'est comique qu'en partie : il s'agit d'écouter son enseignement (pratiquer le vide, etc.). *Idem* pour le Monsieur Loyal de *L'Origine rouge* : celui qui est au-dessus de la mêlée (cf. agrandissement impressionnant de son ombre) et qui dirige les débats, c'est bel et bien André Marcon aux inquiétantes prophéties.

C'est encore André Marcon qui peut nous rendre sensible à la détresse comique du "je" de *L'Inquiétude* et nous faire comprendre que le narrateur-auteur est au fond un bluesman métaphysique capable de danser et de faire le clown en disant des comptines et des fatrasies très rythmées. Seul face au texte, il est parfois difficile de faire danser les mots dans sa tête, de comprendre que l'auteur écrit avec et pour l'oreille : l'acteur nous fournit des clefs, nous explique en quoi c'est possible – mais sa manière n'est pas didactique : comme Novarina, Marcon connaît la musique et sait en gros où il va (et c'est pour cela qu'il convient de le suivre et de lui faire confiance).

Le plus difficile, c'est de quitter l'acteur, de lui lâcher la main : il n'y a certes pas trente-six manières de dire le texte mais comment s'en sortir sans lui, l'acteur ? Comment ne pas suivre son exemple ? Comment entendre une autre voix (la sienne par exemple) que celle d'André Marcon ? Comment, maintenant, imaginer *L'Inquiétude* dit par quelqu'un d'autre ? C'est un problème qu'on peut éluder en se refusant à écouter les enregistrements qui existent mais une fois que c'est fait, que cette voix est dans votre oreille, c'est alors comme un combat qui commence, pour un lecteur et *a fortiori* pour un acteur (quel défi pour ce dernier !), un combat pour parvenir à opposer autre chose, qui serait plus personnel mais tout en respectant le texte et le souffle qui est dedans – mais ceci est une autre histoire et sort un peu de notre sujet.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 3.6.2. La traversée

Pour partir dans la forêt, il faut donc s'organiser, se préparer : avoir lu *Finnegans Wake*, le *Quart livre*, *Eden Eden Eden* ou *Guignol's Band* constitue sans doute un bon entraînement. De même, un fan de Gatti (qu'on pourrait voir comme un grand frère de Novarina et pratiquant comme lui la gueulante élégante) ne sera peut-être pas trop dépaysé face à *L'Atelier volant*, que l'auteur de *V comme Vietnam* aurait presque pu écrire. *Idem* pour l'amateur des écrits d'un Guyotat : il saura mieux qu'un autre goûter la musicalité à l'œuvre dans *La Lutte des morts* et comprendre la dimension politique de la pièce (cf. rapports dominants / dominés passant par le langage, implications sexuelles, etc.).

Enfin, il faut, quand on se sent prêt, savoir se jeter à l'eau. Tout lire et, éventuellement, se prononcer après. Mais comment procéder pour ce faire sans se perdre dans la forêt ? On a vu que notre petite méthode personnelle consistait à nous raccrocher aux branches ; il ne s'agit pas ici de filer à l'infini la métaphore sylvestre mais de signifier que certains constats rhétoriques sont non seulement possibles mais solides et inattaquables. Pourtant, chez Novarina (et à l'image des chèques en bois, de la langue de bois et des dieux en bois), le bois (par ailleurs synonyme de forêt) renvoie peut-être aussi au faux, au vide et à l'illusion…

### 3.6.3. L'homme-forêt

Au fond, dans *L'Inquiétude*, il n'y a pas de forêt, à moins qu'elle ne soit surtout intérieure, psychologique, cérébrale, mentale. C'est que, dans la « forêt des phénomènes » (pour user de catégories philosophiques), il s'agit aussi de trouver ses repères (et de semer des cailloux) à l'intérieur de la « jungle des sensations » : le bois de la langue a beau être « splendide », cela complique singulièrement le problème pour le lecteur mais aussi pour le « je » novarinien – avec lequel il peut éventuellement se confondre (par empathie, sympathie, sentiment de connivence voire de complicité, de familiarité) –, c'est à dire un personnage seul face à Dieu perçu non comme un ogre mais comme un vide, la possibilité de l'anagramme suggérée (cf. DIEU/VIDE, nous y reviendrons) n'étant pas forcément le fruit d'un simple hasard objectif qui serait banal, amusant et sans conséquences pour le Petit Poucet.

Heureusement, l'œuvre (à l'image d'un utile et providentiel sac de cailloux ?) est là pour débrouiller le sac de nœuds gordiens et sortir du labyrinthe-forêt ; bref, on pourra passer à autre chose, vivre et avancer. Enfermé dans un labyrinthe imaginaire, cloîtré dans une prison aux barreaux de fumée et confronté aux mêmes sacs de nœuds *a priori* inextricables, l'homme qui dort de Perec en arrive d'ailleurs aux mêmes conclusions (cf. fin du roman) : « pauvre Dédalus, il n'y avait pas de labyrinthe. Faux prisonnier, ta porte était ouverte ». Et on pourrait novariniennement ajouter "Le livre était là, qui s'est fait sans toi", sorti vivant d'un tissu d'erreurs, d'embûches et de fausses pistes. C'est un espoir pour celui qui est encore enfermé (« j'aurai chance hors du labyrinthe » clame Césaire) : une sortie (et même une vie après) serait donc envisageable…

### 3.6.4. « De quels bourgeons / Es-tu capable encore ? »

L'autre métaphore opératoire est celle de l'arbre : à force de lire du Novarina (surtout quand on part des premières pièces), on est frappé par sa capacité de renouvellement ; de ce point de vue, il n'y a jamais eu de coupures (ou alors elles furent bénéfiques) : l'arbre a toujours su refleurir et il est passionnant pour le récepteur (et pour le doctorant) de recenser les nouvelles branches qui apparaissent et qui semblent même, de pièce en



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

pièce, se « solidifier-fragiliser » en donnant toujours (lexicalement, métaphysiquement) des bourgeons très inattendus.

Mais expliquons le titre de cette sous-partie : dans ses *Poèmes à voir (in Le Lied du Chevalier*), Tardieu semble en effet demander (à sa muse ? à l'écorce ? à lui-même ? à la poésie ?) de quels bourgeons sera capable l'arbre qui, dans la forêt obscure, fonctionne comme un phare en donnant à tous les égarés (« où vas-tu, mon chemin / je ne te voyais plus ») un bel exemple de force et de suite dans les idées, lui qui toujours sut, l'arbre, bourgeonner, rebourgeonner et se renouveler encore et toujours, à l'image du poète (ce dernier proposant lui-aussi, par le fait, ici et maintenant, un nouveau fruit et une nouvelle fleur : c'est le poème qu'il écrit). Notons que le noyau central du calligramme tardivien (le nœud de l'arbre en quelque sorte) correspond encore à l'expression d'une libération : « un éclair / mille éclairs / percent l'ombre / et m'illuminent ».

Ce rapprochement arbre / principe créateur se retrouve un peu chez Francis Ponge écrivant dans un poème[282] que « les arbres lâchent leurs paroles, un flot, un vomissement de vert ». « Tente encore une feuille ! » s'encourage l'arbre (Novarina procède de même) et pourtant, tout ceci est parfaitement naturel : « les arbres ne disent que "les arbres" » note Ponge…

Enfin, remarquons ceci : dans *L'Origine rouge* (p. 83), on tombe sur une métaphore, « Nous avons trop de mains à la place des doigts » qui, si l'on essaie de lui donner corps graphiquement, correspond bel et bien à la réalité d'un arbre avec un tronc (l'avant bras) et des branches ou des racines (c'est une question de point de vue) ; de même, l'œuvre, en avançant, se multiplie sous nos yeux de façon foisonnante – et si, comme pour un arbre, il semble qu'on aille vers le haut, c'est aussi dans le sens d'une progression dantesque : du chaos infernal à l'œuvre dans *La Lutte des morts* aux amants mystérieux de *Lumières du corps*.

## 3.7. Faune, flore et folie : l'enfermement de Jean Démence

### 3.7.1. Face aux mérous et aux « choses du talus »

Mais quid de celui qui ne parvient pas à sortir du labyrinthe ? De celui qui reste dans la forêt ? De celui qui parle aux oiseaux et aux écureuils ? Si la forêt est (un peu comme le désert pour Jésus) le lieu de la retraite et d'un certain mysticisme (cf. ascèse trop dure du Bouddha), c'est aussi le lieu par excellence de la folie ; Merlin, Saint François et Zarathoustra ne sont pas loin d'être des illuminés (*idem* pour le Purun Bhagat du *second livre de la jungle*). De même, dans la manière dont le je s'adresse aux cailloux et aux « choses du talus », on peut en effet se poser la question de sa santé mentale. L'humour serait-il là pour cacher la folie ?

S'agissant notamment des « perchés » (qui l'est le plus ?), il semblerait qu'on les évoque souvent de façon comiquement paranoïaque. Moins mortifère que le Corbeau d'Edgar Poe, « Le merle moqueur » de la chanson devient en effet (dans *L'Atelier volant*) un volatile facétieux dont il convient de se méfier : « entendez-vous l'oiseau déconneur ? Il multiplie les coquilles et quitte sensiblement les traces ». Dans *Le Babil des classes dangereuses* (pp. 244), si l'on se cache, c'est pour échapper au « peuple juché » : « je dus fuir en forêt dense chercher où foutre mon corps visible hors de la vue d'tous ces oiseaux ». A la page suivante, on comprend mieux (« Déjà ces noires salopes épiaient les mers, guignaient d'en haut nos agitats. C'est sous du buis et bien caché que j'échappa à leur mangeage ») : la forêt est un maquis et ces harpies sont des avions de chasse ("avion" se confondant ici avec

[282] Francis Ponge, « Le Cycle des saisons », *Le parti pris des choses*, Poésie-Gallimard, Saint Amant, 1987, pp. 48-49.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

l'ancien "avis") : « Mon père les abattit et puis les enterra, avec tout le reste des troupes allemandes ». Cela est à mettre en relation avec l'évocation, plus implicite, du Vel' d'Hiv' dans *Le Drame de la vie* : la mort et l'horreur de la guerre sont toujours plus ou moins dans les parages, comme une épée de Damoclès au-dessus de nos têtes.

Pourtant, le statut de l'oiseau est ici fluctuant : si les arbres font la forêt, les oiseaux et leurs cris la meublent aussi mais ces oiseaux peuvent encore symboliser une sortie, la possibilité d'une évasion, le hors champ (/chant) de la forêt. Ils incarnent une forme de mystère et on peut les assimiler à Dieu – ou bien, hypothèse plus inquiétante, ces oiseaux sont des mots attendant hitchcockiennement leur heure ; la proie que guettent ces « perchés », c'est la parole qui fait qu'Adam est ce qu'il est : les mots veulent la peau de l'homme (et ils l'auront peut-être). Cette menace des oiseaux (mots ou avions), on en rira carrément à l'occasion des nouvelles des Machines à dire la suite mais là, pour l'instant, dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 302), c'est la peur qui l'emporte, la peur et l'exaspération : « Hé les perchés, dévolatilisez-vous, veuillez oiseaux sortir des bois, sortez ». Bref, la folie de celui qui « [va] partout parlant » (D.A., p. 215) est relative et discutable.

### 3.7.2. Connaissance du caillou

#### → *La pierre de la folie*

La forêt des mots de l'écriture fonctionne donc comme un refuge à la folie, une folie qui fut peut-être causée par la forêt des mots de la cité. Cela dit, une fois dans les bois , cela ne s'arrange pas, la folie comique pouvant même empirer. Les pierres sont les spectatrices privilégiées de la confusion mentale du "je" qui semble les vénérer comme aux temps des druides, des menhirs et des dolmens. Il les prend souvent à partie et leur confie volontiers ses malheurs, un peu comme aux papiers où il consigne ses « inscriptions » (puisqu'il ne peut plus écrire sur les « cuisses de [ses] voisins »).

Ajoutons que dans *Le Discours aux animaux*, les pierres en question pourront avoir un caractère tombal. Tombales, les pierres le sont donc parfois mais muettes comme des tombes : c'est beaucoup moins certain… C'est qu'ici, comme dans la forêt de Brocéliande, un certain « merveilleux comique » n'est jamais très loin : aux pages 158-159 de *L'Acte inconnu* par exemple, on parle d'une parole qui ouvre les pierres, d'un « souffle » qui « passe dans les rochers » puis d'un dénommé Olivier (glissement plus mythologique que métonymique et nous évoquant un épisode célèbre de *La Chanson de Roland*) : c'est un monde où tout est possible (« Aucun mur n'est en matière », etc.). On émet même l'hypothèse que « [les] pierres [pourraient] pleurer » et on les humanise de troublante façon : « je leur trouerais les oreilles et j'enfoncerai en elle le rythme » (A.I., p. 164). Cela dit, le merveilleux reste surtout biblique et rhétorique :

***Je respire dans la pierre, dit le verbe : il fendit le rocher et l'eau ruissela ; le travail de notre corps respiratoire donne naissance à des pierres selon que les mots tombent à l'envers ou à l'endroit ; les mots sont pour la main, les pierres pour l'esprit. C'est depuis lors que je parle avec des cailloux dans la bouche » (A.I., pp. 176-177).***

Ici, nous sommes comme devant un nouveau cas de sextine organique à base de « pierre(s) » (ou de « cailloux ») et de « mots » – quant au verbe « [fendant] le rocher », c'est un cas très biblique de parole performative.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Retravaillé assez pataphysiquement (on sait l'intérêt de Jarry pour les « polyèdres »), l'aphorisme rimé de Baudelaire « La nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles » semble devenir « La nature est formée de logaèdres et loguèmes et peut-être même : logolithes » (A. I., p. 159). Novariniennement, la forêt est un langage et le langage est une forêt : on peut s'y repérer mais ce n'est pas aisé, l'auteur n'étant forcément le meilleur des guides – quant aux exégètes, il arrive qu'ils contribuent à rendre la forêt encore plus touffue et le mystère encore plus épais (il est à craindre que ce soit notre cas).

Ici, les pierres, plus que les arbres, sont comme des phares sonores, des « cris où l'univers s'est déversé » : « toute matière » est ici vue « comme un cri de parole qu'on n'entendrait pas » (S., p. 84) : les poètes et les fous sont ceux qui entendent quand même quelque chose – et c'est pourquoi on les bannit parfois, « sans doute pour blesser », par peur ou jalousie. Bref, s'il y a une sorte d'empathie avec les pierres, c'est peut-être à cause de la « pierre de folie » qu'on porte en soi : « Mon crâne est comme une pierre au milieu de ma pensée » (p. 111). On est un peu pierre soi-même, à l'image de Ciment-Pierre : "Là où il y a de l'hommerie, il y a de la pétracité" pourrait-on dire en parodiant l'auteur. D'ailleurs, l'homme, dit « séminal », est « sans opinion comme les cailloux, minéral comme le crâne, neutre, nu, dépouillé de toute pensée » (A.I., p. 161). Or, ce silence, qui fait paradoxalement écho à celui du caillou, est parfois lourd, pesant : « La solitude face à cette pierre n'est pas tenable » (A.I., p. 116).

### → *Un amour récompensé au pierruple*

La constante froideur objective du caillou est apparemment le seul retour auquel a finalement droit notre amoureux des pierres (cet amour, il en est donc « récompensé au pierruple » pourrait-on dire en reparodiant l'auteur) mais cela va en fait beaucoup plus loin, le silence s'appliquant finalement un peu à tout, comme s'il n'y avait pas de relations ni de communication possible avec rien qui soit sur la terre des hommes, et même ailleurs (Umonde ou autres) : « Pourquoi ce vide ? Ah qu'il est long ce vide ! pourquoi ce silence ? » (A.I., p. 145).

Si on se plaint, c'est peut-être qu'on regrette un état antérieur ou qu'on déplore un choix initial – la phrase « Il créa les pierres et les tût » signifie presque que le caillou aurait pu avoir vocation à être plus loquace. Se rejoue donc encore ici (l'hypothèse est novariniennement plausible) une scène où Adam se plaint implicitement de Dieu, de la perte d'Eden et du « temps que les pierres parlaient », chantaient et communiquaient plus clairement. Un auteur comme Guillevic fut lui aussi sensible à cette parlerie originelle et il serait intéressant d'étudier un jour les deux approches, celle de cet autre poète étant sans doute plus austère, mais non dénuée de grandeur et de beauté.

Cette impression de vide concerne aussi la matière puisque notre souffrance serait également la sienne : « La chose est de ma part réciproque » (phrase tirée de *L'Ecole des femmes*) est donc peut-être la réponse qu'on attendait, et le message de la matière – cela ne parle pas à tout le monde mais au sujet novarinien : si. A la page 119 de *L'Acte inconnu*, on annonce d'ailleurs comme pour un véritable numéro de cirque ou un spectacle de magie : « J'éprouve ici devant vous la solitude de la matière » – juste après, on se fait encore plus compréhensif et compatissant : c'est qu'elle, la matière, « a honte d'avoir été faite par la main inhumaine, et elle à tort ». Désireux de n'oublier personne, le "je" (ici la Dame de Pique) enchaîne en précisant :



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***Toutes les choses souffrent énormément d'être là. Cette chaise dit rien ; ce tabouret fait le muet ; ce mur se tait parce qu'il a honte ; ces hommes rasent le sol » (A.I. ; p. 119).***

Ce qu'on comprend en passant, c'est que la raison du silence des choses est d'ordre intime, affectif : si le mur se tait, c'est parce qu'il aurait honte – cela valant pour la matière en général. Cette rhétorique était déjà à l'œuvre dans *Le Discours aux animaux* (« Toute chose qui est, souffre énormément d'être, même mon frère le caillou. Sur lequel je versais tout enfant d'abondantes larmes. Nous ne sommes pas seuls, car tout ce qui vit souffre avec nous. », etc.).

L'absence apparente de retour et de réponse de la part de la matière, des choses, des pierres et des cailloux est pourtant, en général, considérée comme une réponse satisfaisante mais c'est parce que, on le sent bien, il y a autre chose, un message minéral-subliminal contenu dans tout caillou ; de même, on entend dans la pierre comme un cri de la matière, un cri arrêté, suspendu. Ce cri, il semble que Guillevic, un autre amoureux de la chose minérale, l'ait entendu aussi – c'est un appel puissant comme celui de la forêt et aussi séduisant que celui des oiseaux.

Autre intuition de la part de l'homme face au caillou (la confrontation en question étant une possible transposition novarinienne de la shakespearienne scène du crâne) : la matière ne parle ni ne pense mais sait s'organiser pour persister dans sa "matiérité" : il y a une stratégie de la matière, une sorte d'autogestion appliquée à sa propre durée – et cela, qui ne se fait peut-être pas tout seul (c'est un effort, il y faut du courage, comme pour « hommer ») doit se saluer : "Bravo la matière !" pourrait-on s'exclamer voire "Allez les cailloux !", "Courage, le gravier !", "Vivent les galets !", etc.

### → *Prières à des pierres et [chants] à des cailloux*

Malgré les crises de doute évoquées ci-avant , l'adoration reprend donc ; il y a une « joie de la matière » que l'on ressent en soi (A.I., p. 155) : « Matière, ô ma mère verbale » s'exclame-t-on à la page 155 ; à la page 117, phénomène novarinien courant, crâne et pierre sont comme des vases communicants (on ne sait plus qui crâne, qui pierre et qui prie) :

***Pierre, prie ! Prie, prière ! prière, prie à ma place ! reste devant moi à jamais : jusqu'au bout de la suite des temps. Pierre de mon crâne, prie à ma place ! (A.I. ; p. 117).***

Dans le Bréviaire poéticomique et intime qui nous est proposé, il y a même des « Prières à des pierres » et des « Chants à des cailloux » (A.I., p. 176). Pourtant, pierres et cailloux ne sont pas les seuls confidents du "je": « bonjour plancher ! respect aux poutres ! salut aux pierres ! en avant les boulons ! vivent les chaises !» (p. 60). Il arrive que le contact s'établisse, comme dans la Bible – avec un buisson (ardent), ce que nous rappelle Novarina dans la pointe d'une phrase de *L'Envers de l'esprit* : « […] le divin nous approche, nous surprend et se rencontre en tout lieu : autour d'un puits, à un carrefour, au coin d'une fontaine, dans un buisson ».

Pour en revenir au "je" sylvestre novarinien, s'il est comme banni de la cité des hommes (bannissement que sa « vie d'inscription » lui permet tout de même de supporter) , ce n'est pas forcément à cause de l'amour (Marie-France Latrique n'est pas une nymphe très convaincante – et de toute façon, elle éconduit le narrateur du *Discours aux animaux*) mais à cause (c'est indiqué dès le début de *L'Inquiétude*, p. 9) d'un « Conseil Précipiant, supérieur aux familles » qui « considérant l'immensité de tous [ses] dons en nullité », « [l']expédia dans



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

des observations d'oiseaux de plus en plus lointains ». Le personnage est donc beaucoup plus démuni que l'enchanteur Merlin, à qui il ressemble cependant…

### 3.7.3. Les nouveaux avatars du « fou trompé des bois »

Grand oublié de la modernité, Merlin fait en effet peut-être retour dans l'œuvre de Novarina, mais par la bande, le dramaturge s'inspirant possiblement des métamorphoses et des « mille […] diableryes » (pour citer Rabelais) du plus prestigieux des magiciens.

Les réincarnations du « fou trompé des bois » relèvent bien sûr d'une tradition plutôt celtique, arthurienne mais elle se retrouve aussi chez Ovide nous contant les mille métamorphoses de la mythologie, chez Virgile (qui, dans *Les Géorgiques*, décrit un « Protée au corps d'azur » se transformant tour à tour en « sanglier hérissé », en « tigre affreux », en « dragon écailleux », en « lionne à l'encolure folle », en « flamme qui pétille » et pour finir en « minces filets d'eau limpide qui s'enfuit »), chez Shakespeare (cf. faux délire d'Hamlet), chez Carroll et Collodi (cf. corps d'Alice et de Pinocchio) et dans beaucoup de contes populaires – notamment africains : les transposant humoristiquement dans ses romans, Amos Tutuola compilera d'ailleurs certaines transformations particulièrement spectaculaires.

De même et en guise d'oraison funèbre, Césaire (in *Moi*, *laminaire*) décrira les avatars phénoménaux d'Asturias (cf. dauphin / arc-en-ciel / eau bleue / volcan / montagne toujours verte) après la mort de ce dernier et Michaux revisitera également le genre à travers les mésaventures burlesques de Monsieur Plume (anti-héros au nom évocateur) et les naissances multiples de Pon (qui naquit d'un œuf […] d'une morue […] d'un soulier […] d'une feuille de rhubarbe , en même temps qu'un renard […] d'un cafard, d'un œil de langouste, d'une carafe, d'une otarie et il lui sortit par les moustaches, d'un têtard et il lui sortit du derrière, d'une jument et il lui sortit par les naseaux »). On trouve même ceci, chez Pascal Quignard : « Il se change en ramapithèque, puis en tarsier, puis en salamandre. Puis il rejoint le lac du carbonifère. Il glisse le long de la rive. Il plonge et il se transforme en poisson. Il rejoint l'eau, l'ombre de la nuit, le chaos, le big-bang, c'est à dire le chant de Mélusine »[283]. Quant à Bashung (autre moderne), il raconte dans une chanson qu'après avoir fait a) « la cour à des murènes », b) « l'amour », c) « le mort », on le « [vit] dans le Vercors sauter à l'élastique, voleur d'amphores au fond des cryptes ». La tradition ancienne du récit de transformation est donc également reprise par Valère Novarina écrivant par exemple (*in* D.A., p. 120) :

***J'ai été éléphant dans les troupes d'attente, et taupe au plus profond des gens, puis compté présent chez les manquants et inactif chez les agissants.***

Les mille tribulations de l'enfant écusson sont peut-être une autre variation, lui qui « mourut au commencement puis naquit dans les sans suite », devint « professeur d'informel au collège de Loupiet », « retourna chez lui dix ans dont il sortit enfantin » puis « mourut d'une chute de cheval dans son tombeau équestre ». Autre exemple plus récent, tiré de *L'Acte inconnu* (p. 158) et sans doute inspiré d'*Hamlet* : « Chaque visage est fait de terre, oui de terre, de chair qui deviendra terre »

Renvoyons à notre étude des glissements métonymiques (où là encore, on peut parler de transformations magiques voire sorciériques) et précisons que les réincarnations peuvent également prendre un caractère géographique, professionnel et/ou scolaire (voir première partie) et s'apparenter à des déménagements, à des voyages et/ou à des réorientations.

[283] Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, Folio-Gallimard, Saint Amand, février 1995, p.97.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

De même, le récit de vie novarinien peut être rapproché du récit de transformations : dans *L'Acte inconnu* par exemple (pp. 154-155), un fabricateur de brouettes « pour les stylites » s'en va travailler dans un « cherchoir » puis « [avalit] une pierre », « [mordut] » un caillou », étrangla plusieurs personnes (c'est normal : il s'appelle « Jean qui corde »), se vit « [affublé] du cri de *porça-porça* » puis braqué et saisi par le « Haut Restrictoire aux apparences de violence », ceci pour finalement déposer le « pauv'citron d'[sa] pomme sur [sa] tombe ». Ici, on n'est jamais très loin de l'hindouisme et de la théorie des avatars :

***L'histoire de Dieu commença il y a huit mille huit cent centinibus dans les gorges de la carrière de la forêt du Docteur Mécréant : Dieu a d'abord été porc, puis il s'est lui-même séparé en Pilâtre et Lupâtre, l'élinventeur du trou qui mine, puis il se fit poisson pour entrer dans la viande, puis il a débordé la glaise et il a mangé son tronc pour faire sortir du fond le boucan aqueux, puis Saint poisson le remangea, puis il a redébordé et il m'a mangé : le monde nu me fouta d'aplomb et me perdit, sortit, c'est-à-dire que c'est là que le Deux s'est exhaussé comme portion du monde : voilà le drame qu'il m'exprima en moi-même. (D.V., pp. 105-106).***

Au fond, ce qui nous est raconté, de façon souvent amusante (notamment dans *Le Discours aux animaux*), ce sont peut-être les multiples transformations d'un seul et même personnage, fantasque et enfantastique, à l'image du précoce Merlin, poilu dès la naissance et capable très tôt de se rendre invisible, de se téléporter ou de voyager dans le temps – autant de dimensions qu'explore plus clairement Jacques Roubaud du début à la fin de son *Graal Théâtre* (les « diableryes » de l'enchanteur étant le fil d'Ariane de cette œuvre aussi complexe et labyrinthique que peut l'être le vaste *corpus* novarinien. Autre personnage très proche du je novarinien et lié (pour son bonheur et son malheur) à l'univers de la forêt, le naïf Perceval, tel Adam (dont il a miraculeusement conservé la pureté originelle), s'étonne de tout de façon souvent très drôle (ce que rend très bien le jeu de Lucchini dans l'adaptation d'Eric Rohmer) mais s'étant par trop civilisé, il perd le contact privilégié qu'il avait avec Dieu : alors qu'il a accès à la lance et au Graal, il ne fait rien et se tait pour des raisons de convenance et d'étiquette qui *a posteriori* lui paraissent absurdes (en l'occurrence, elles étaient en effet parfaitement déplacées) ; bref, c'est parce qu'il est entré dans le jeu des hommes qu'il ne peut plus trouver Dieu, et son chemin de croix est tout à fait novarinien.

### 3.8. Descente dans le langage

Jungle et forêt fonctionnent donc comme des métaphores de l'obscurité et de l'impossibilité de voir, de saisir et de comprendre mais peuvent aussi remplir cet office grottes, mines et cavernes ; Jean-Luc Steinmetz évoque d'ailleurs cette possibilité dans un article :

***Il est clair que Novarina, autant qu'un mineur de fond, « un terrassier », dit-il, est un fabricant de mines (comme Ducasse-Maldoror formait un élevage de poux !). […]. Accumulation creusante : le creusement déblaie, le déblai forme texte. Pratique de l'expérience qui mène au bout, à fond, dans l'épuisement par épuisement, par sympathie litanique – comme un qui creuserait la terre, avec le sentiment qu'un jour il la traversera, passera de l'autre côté. Existent dans tous ces parcours la victoire remportée contre l'épuisement, l'endurance qui, sans savoir ce qu'elle va trouver, sait seulement qu'une voie se crée, que dans la formation de la voie la destination se forme, qu'il n'y a pas de but imaginé au départ, mais simplement un espace à parcourir (en le créant le plus possible). […]***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***Les livres sont là, véritables volumes d'air, à partir desquels organiser d'autres mises en forme, communiquer, au besoin, et presque par miracle, ce qui semble un pari envers soi ».***

Léopold von Verschuer semble aller dans le même sens :

***Jouer Novarina, cela veut dire entreprendre une expédition au plus profond de la langue française, descendre en la parlant jusque dans ses plus lointaines racines, jusque dans la mémoire de cette langue, mais aussi monter avec elle jusque dans ses pointes ultimes dans leur exubérante profusion, en intégrant tous ces enfantillages qui se découvrent aussi quand on joue avec les mots ; une rencontre ô combien intime avec le corps même de la langue.*** [284]

Dès les premières œuvres, chose révélatrice, on explore le sous-sol ; devant une bouche d'aération, on s'exclame dans *L'Atelier volant* (p. 54) « C'est un passage. Vas-y voir ! » puis « Ce puits ne me dit rien qui vaille » ; la quête est effrayante (au bout, un dragon nous attend peut-être), il convient de se méfier : « Prudence : le trou est immense. Ne t'engage pas à la légère ! ». Pourquoi descendre ? Peut-être pour « dire ce qui est dessous », ainsi que Breton le préconisait : c'est une quête orphique, une plongée : que va-t-on ramener à la surface ? Des pièces, dans le cas de l'auteur.

A la page 145, on en est au niveau des « nappes » où l'on « [perd] le fil » mais il semble que les « dessous » soient dans ces nappes (on en a des « preuves de bases »). Au fond, le Graal est tout près. Posons qu'il est dessous-dedans, en haut, en bas et devant-derrière : c'est la parole.

Dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 222), il s'agit d'aller « [aux] champs horizontaux, miner, mimer descendre dans les pentes et sous les mots, [loin] dans les sentes, ras dans les pentes et sous les sols » et le forage continue dans les pièces qui suivent. Dans *Je suis*, on parle d'un « théâtre tout noir » (p. 118) : s'agirait-il d'une grotte platonicienne ? Quant à Claude Merlin, il parle d'une « [parole] exploratrice qui nous livre ses découvertes en creusant en elle-même »[285]. La nuit elle-même, « la nuit totale, ultra noire, sombrissime » (B.C.D., p. 164), la « nuit sans lampe » est comme une caverne qu'il s'agit de traverser pour accéder au jour. Le corps est un autre passage et cela étonne énormément le personnage novarinien, surpris de voir les mots resurgir ainsi dans la lumière : la parole est devant mais aussi dedans : « les mots sont partout, dans moi, hors de moi » dit dans *L'Innommable* le "je" beckettien ; il faut aussi en parler : c'est la traversée du traversé ». La traversée s'opère en soi. Le Graal est dans le corps, il faut l'en faire sortir.

Quant à la spéléologie d'un genre particulier qui consiste à descendre dans le langage, ce n'est pas juste une métaphore : cela s'applique très concrètement au travail de l'écrivain : il y a là « [nécessité] d'une âpre spéléologie » dit Jean Luc Steinmetz[286], Olivier Dubouclez apportant cependant cette nuance importante :

***La descente dans les gouffres n'est pas un vœu de philologue casqué, mais le moyen de l'unification dynamique des langages et, singulièrement, de l'espacement de la langue maternelle en galeries, en artères. Toute poésie inclut en elle cette expérience dantesque en laquelle se prépare la germination***

[284] ***Léopold von Verschuer, « Libre chute et danse dans la parole », Valère Novarina. Théâtres du verbe ; op. cit. ; p.225.***

[285] Claude Merlin, « Lettre à Valère Novarina dans son Alpe », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 250.

[286] Jean-Luc Steinmetz, « La parole visible », *La voix de Valère Novarina*, op. cit., p. 33.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***scripturale. Il n'y a pas de langues mortes, mais des rivières serpentées irriguant secrètement le corps composite du langage*** [287] **.**

Novarina l'affirme : « il faut aller […] examiner de près les failles géologiques » (D.P., p. 72), « descendre dans le sous-sol des langues, dans le souterrain non vu » (*in* L.M.) : c'est aussi en soi qu'il faut descendre pour retrouver des rythmes perdus, un univers enfoui qu'il faudrait pouvoir faire resurgir comme Novarina s'y emploie.

Dans *Devant la parole*, ce tenant d'une « littérature pariétale » (p. 60) va jusqu'à dire » Le langage est minéral » (p. 21), phrase que commente Céline Hersant dans *De fil en aiguille* : *le tissage du texte* en proposant : « minéral, parce que le langage est comme la terre, stratifié, géologique, composite, laissant apparaître les accidents et les points d'érosion, les plis et les nivellements de la matière-langue ».[288]

Dans un entretien avec Hadrien Laroche, le dramaturge ramène même l'écriture à une sorte de « tauperie » : « Au moment où l'on est enfoui dans le travail de taupe, avec toutes ces têtes intérieures, chercheuses, qui se développent de plus en plus, on n'a plus d'yeux, plus d'oreilles, on obéit à autre chose. Tout est signaux pour les taupes »[289]. Plus loin dans l'entretien, l'auteur évoque le fait « d'aller au fond », quoique dans un sens particulier :

***- Tu disais, hier, il faut « aller au fond »… ça me plaisait, zum… je ne sais plus… - Zum Grund gehen (au fond, aux choses mêmes) - Cela me plait beaucoup évidemment. Il faut aller au « sans fond ». Je est Abgrund (abîme). Voilà (définitif, voix du fond). […] Dieu c'est Abgrund. C'est sans fond et ici. Le réel est percé. Le monde est ouvert. C'est un langage qui s'ouvre. C'est un mouvement d'ouverture, une apparition de lumière, avec encore une fois ce mot de lumière que j'aime, qui signifie le trou dans le tube et par où l'on voit. Nous sommes « sans fond » signifie que nous avons un passage lumineux à l'intérieur de nous. Au fond de nous, il n'y a pas le fond viscéral, ou la petite enfance sans mots, ou le corps promis à la mort, ou je ne sais quel nœud ou noyau de matière sourde, mais le passage de Dieu. […]. J'ai eu moi aussi, ici, un bout d'Abgrund à explorer.*** [290]

Cela relativise tout ce que nous pourrions dire sur l'obscurité absolue de l'œuvre : étrange en effet de voir notre hermétique auteur insister tant sur la notion de lumière – de même dans *Lumières du corps*, on tombe sur des phrases comme « la lumière vient de dessous », « il y a un lieu dans *terre* où la lumière sourd et nous sommes dedans », etc. A l'en croire, il y aurait donc en effet comme un passage lumineux, à trouver, à explorer, à traverser..

### 3.9. « Or ou dragon, qui êtes au bout, répondez ! »

Quoi qu'il en soit des éventuels rayons de lumière et des passages lumineux, elle est aussi, cette inquiétante étrangeté/obscurité de la parole novarinienne, une forme d'anarchie, et une très grande violence faite au lecteur/spectateur : c'est une remise en question totale de son rapport au langage. Certains réagissent, se braquent, opposent une résistance. Cette

[287] ***Olivier Dubouclez, Valère Novarina, la Physique du drame, op. cit., p. 65.***

[288] Céline Hersant, « De fil en aiguille : le tissage du texte », *La bouche théâtrale*, op. cit., p. 32.

[289] Valère Novarina, « Enveloppé de langues comme d'un vêtement de joie », *Java*, op. cit., p. 43.

[290] ***Ibid, p. 64.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

réaction de refus, de fuite peut sembler naturelle : l'inconnu a tendance à mettre mal à l'aise et à angoisser.

Il peut y avoir un désespoir du lecteur face à tant de silence et d'hermétisme. Tirée de *L'Atelier volant* et suggérant peut-être une forme d'exaspération, une phrase comme « Or ou dragon, qui êtes au bout répondez ! » rend presque compte de l'état d'esprit du récepteur qui ne sait littéralement plus où il habite et se demande ce qu'il faut attendre, entendre, faire et penser. Mais tant de mystères nous dépassent déjà dans la réalité qu'on pourrait presque s'étonner de l'étonnement suscité par cette œuvre : l'inconnu (la forêt ?), l'état de ne pas comprendre est normal, banal ; pourquoi, à partir du moment ou nous ouvrons un livre ou assistons à une pièce de théâtre, devrions nous tout comprendre ? On devrait au contraire s'étonner de comprendre quand cela nous arrive ; après avoir terminé *La Lutte des morts* ou *Finnegans Wake,* on peut même, en passant à des lectures moins complexes, ne plus comprendre de comprendre, tant nous avions pris l'habitude de ne pas comprendre en lisant Joyce et Novarina.

Sur la non-compréhension perçue comme tout à fait naturelle et inhérente à la condition humaine, Shakespeare s'est prononcé dans *Cymbeline*, à travers un personnage d'orphelin (cf. Posthumus) et d'une manière qui pourrait s'appliquer à *Finnegans Wake* ou à *La lutte des morts* : « De deux choses l'une : ou ce livre n'a pas de sens ou il est inexplicable à notre sens. En cela, il est comme ma vie même. ». Cela dit, on peut en effet avoir du mal à supporter de telles lectures (*idem* pour Parant, Guyotat etc.) en ce qu'elles nous renvoient à notre impuissance, peut-être parfois pesante, à comprendre ce qui nous entoure et le sens même de notre existence.

Au fond, le novarinien n'est autre que du rimbaldien à la puissance mille, comme si était réalisé devant nous le projet de « dérèglement de tous les sens » prôné par l'auteur des *Illuminations*… Enfin, à l'exception notable de Raymond Queneau (dont les livres ne sont simples que si l'on s'en tient, comme il disait, à la « première pelure de l'oignon »), les grands écrivains sont toujours, par leur intransigeance, leur radicalité, d'une lecture plus ou moins insupportable – pour des raisons formelles (Joyce), politiques (Céline), morales (Sade). Souvent aussi, l'idée d'imposture voire de charlatanisme littéraire nous assaille, le doute. L'envie peut alors nous saisir de jeter au loin ces livres si complexes et si touffus ; mais c'est toujours au moment précis ou l'on s'apprête à le faire (à sortir de la forêt ?) que, par une sorte de mini-miracle, l'on tombe sur une phrase, un passage, un jeu de mots, un mouvement qui nous font reprendre notre lecture – ou rester assis, dans le cas d'une représentation théâtrale – et en finir avec l'œuvre en question, fût-ce au prix d'une crise de nerfs. Et c'est ainsi que le Petit Poucet peut choisir de rester dans la forêt...

Cela dit, les années passant, il semble – mais peut-être n'est-ce qu'une impression ? – que la forêt se fasse moins sombre et que la tempête – « sous un crâne », eût dit Hugo – s'apaise, sourire et ironie se faisant plus présents ; car, ne le perdons pas de vue, le travail novarinien sur la langue est celui de toute une vie : un sillon se creuse devant nous et chaque œuvre s'apparente à une station/étape – bref, comme disait Miro : « Le train ne s'arrête pas ». Or donc, cette avancée semblerait aller vers toujours plus de lumière, d'humour, de fantaisie et de santé ; le travail de "boulégage", se faire moins boschien, moins torturé, plus joyeux, rigodonné. Cette impression tient sans doute à la maturité de l'artiste pour qui – un important travail de débroussaillage ayant été accompli en amont –, certaines choses sont peut-être devenues plus faciles à exprimer. L'homme a peut-être aussi su prendre du recul par rapport à certaines obsessions (la pendaison par exemple) et c'est pourquoi son art, de façon très logique, a quelque chose de moins sombre, de moins contraint, de moins empêché et de beaucoup plus verheggenien dans la manière de manier l'humour.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Cela dit, et comme l'indique l'énigmatique quatrième de couverture de *L'Opérette imaginaire*, «[il] est plus méritoire de découvrir le mystère dans la lumière que dans l'ombre. » ; et c'est peut-être (même s'il y a du vermeil au paradis) la troisième partie de *La Divine Comédie* qui est également la plus inquiétante…

# VI. « Mars attacks !»

## 1. Un ovni dans l'histoire de la littérature

### 1.1. Wake II

«Aussi fou et génial que Voyager de Star Trek, *Finnegans Wake* […] » : c'est ainsi, iconoclastement, que commence l'avant-propos de l'un des traducteurs du « *Wake* » aux éditions Gallimard (cf. Folio, n°2964). Comparer l'ultime œuvre de Joyce à cet improbable vaisseau spatial de série télévisée a de quoi surprendre et choquer ; pourtant, convenons que l'incipit est drôle. Il se peut même qu'il ne soit saugrenu qu'en apparence, la volonté de Philippe Lavergne étant sans doute d'évoquer l'étrangeté absolue d'une telle œuvre, vibrante et non identifiée.

C'est que ce dernier avait en effet, nous le supposons, une idée bien précise derrière la tête : celle du caractère (encore) parfaitement (science-)fictif d'un appareil tel que le "Voyager" de Monsieur Spock, et de l'étrangeté absolue (et donc comparable) d'un vaisseau littéraire comme *Finnegans Wake*. Soucieux de piquer la curiosité du lecteur, le préfarceur pensait peut-être aussi à certaine expression contemporaine (hélas actuellement très galvaudée) qui consiste à s'exclamer "C'est un ovni !" à chaque fois qu'on veut définir un livre (ou un film, etc.) que l'on juge particulièrement innovant et original. La seule grosse différence, c'est que nous ne sommes pas ici en présence d'une quelconque série B. réalisée par Ed Wood mais bel et bien (surtout avec *Le Drame de la vie*) d'un authentique ovni, d'un ovni véritable, comme on n'en voit que quatre ou cinq par siècle. Devant cette œuvre en effet, on est un peu comme devant le monolithe du début de *2001*, l'auteur nous faisant basculer dans une quatrième dimension du langage tout à la fois concrète et mystérieuse, grandiose et chaotique, enfantine et sophistiquée...

De même, quand Bernadette Bost utilise ce terme, elle le fait à bon escient : pour la « famille théâtrale » et le monde des lettres en général – même si, dit-elle, l'auteur fut « reconnu et coopté […] par la famille littéraire de TXT, de L'Energumène, de NDLR » –, il ne fut pas facile d'«intégrer cet OVNI ».[291]

### 1.2. Miracle de l'hypotypose

Tâchons à présent de voir en quoi consiste cette "ovnité" de la parole novarinienne. Tout d'abord, *a priori*, sur le papier, ce théâtre-là est parfaitement irreprésentable. C'est un problème pour la postérité de cette œuvre qui peut / pourra être très facilement trahie.

De fait, on pourrait fort bien s'en emparer pour en faire une sorte de grand manga métaphysique, ce qui serait un contre-sens absolu – cela dit avec un certain respect pour cette nouvelle forme d'expression (d'autant plus que certaines correspondances existent en

[291] Bernadette Bost, « Du corps inouï au verbe impensé », *Le théâtre de Valère Novarina*, op. cit., p. 14.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

effet : vitesse, ellipses, modernité, personnages singuliers, etc.) – ou mettre des sentiments et des intentions là où il n'y en a pas, l'acteur devant plutôt faire le vide en évitant le plus possible de jouer, ce qui n'est pas forcément très facile.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre en question constitue objectivement un formidable défi de mise en scène. A cette in-jouabilité du théâtre novarinien, plusieurs raisons : la rareté des didascalies en est une. Que faire avec ces textes ? Comment jouer ? Rien n'est dit. On peut cependant considérer, en plus des trop rares captations (D.V.D. de *La Scène* ou diffusion sur Arte de *L'Acte inconnu*), le versant théorique (*Théâtre des paroles*, *Devant la parole*, etc.) voire les interviews – souvent fort éclairantes – de l'auteur (et trouver ainsi des pistes et des idées).

Acteurs et metteurs en scène doivent comprendre que tout, absolument tout, passe par la parole. Il ne faut pas forcément chercher à représenter, à montrer , il faut laisser agir la parole : elle contient déjà tout. On connaît ce passage du *Cid* (« Nous partîmes cinq cents », etc.) où tel récit est rendu si vivant par Corneille qu'on semble littéralement voir ce qui nous est raconté. Chez Novarina., il s'agit bien de cela, de procéder par hypotypose (figure chère à Genette) de façon à évoquer-suggérer l'insolite des monstres et des situations.

A la lecture défile en effet devant nous un véritable carnaval extraterrestre : comment le représenter ? Sans doute en s'appuyant sur le mot sans chercher à montrer la chose, en allant voir du côté du nô pour analyser la technique des acteurs japonais ou en s'inspirant d'un jeu de scène comme celui qui consiste à écarter les bras pour dire (cf. D.V.D. de *La Scène*) « Voici mes corps ». Contrairement à ce qu'on pourrait croire étant donné le côté dément (voire fou furieux) de cette proposition d'univers, une certaine sobriété est ici de mise : il ne faut pas faire n'importe quoi.

### 1.3. Le Côté Farcesque de l'Abscons

Un autre problème, implicitement évoqué ci-avant, c'est la difficulté de la langue. Comment ne pas butter sur tel ou tel un mot ? Comment ne pas se mélanger les pinceaux (l'expression convient tout à fait) à un moment ou à un autre ? Les acteurs novariniens y parviennent mais ils ont des qualités très particulières, qui font d'eux les humains/pantins de la situation.

Fût-il comique, l'hermétisme novarinien sera toujours insupportable. Mais si on cherche à simplifier les choses, on passera à côté de notre sujet. Or, faire du "Sankukaï" (soit le degré zéro de la télévision nipponne) à partir des pièces de Novarina serait un écueil possible. Se pose un autre problème (en fait, cela s'est déjà vu) : celui des jeunes acteurs et metteurs en scène qui ont du talent et qui s'intéressent sincèrement à cette œuvre mais tout en ayant plutôt au départ des références essentiellement télévisuelles (Canal +, etc.), américaines (séries, etc.) ou japonaises (mangas, etc.) : les adaptations ainsi obtenues pourront présenter des qualités (surtout du point de vue d'un public ayant lui aussi des références télévisuelles) mais une question se pose alors : est-on encore devant une pièce de Novarina ?

Même si la vitesse est là, cela ne suffit pas : il faut arriver à éviter certains effets voulus, pensés en amont et existant depuis des siècles – Novarina est, lui, passé à autre chose mais on peut le ramener à des procédures très anciennes en ayant encore et toujours des intentions au lieu de privilégier la seule intensité (renvoyons ici à la distinction opérée dans la *Lettre aux acteurs*). Pour jouer dans du Novarina, il faut surtout que l'acteur soit briefé d'une certaine manière et dans un certain sens : être dans la séduction ne convient pas du tout. L'acteur doit presque ici être étonné par les réactions du public ; s'il cherche à tout



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

prix à produire des effets et qu'en plus ceux-ci fonctionnent, ce n'est pas très bon signe, novariniennement parlant.

Ce qui est très compliqué à comprendre (et c'est pourquoi les malentendus ne font que commencer), c'est que l'énergie novarinienne a en effet quelque chose d'américain – on pourrait même user d'une terminologie faite de mots non français (nous pensons à beat, swing, slam, bop, groove, rock, blues, funk et flow) pour expliquer ce qui est à l'œuvre. Cette énergie ou plutôt ces énergies doivent impérativement se retrouver sur scène mais il ne faut pas faire n'importe quoi – autres traces possibles d'Amérique : moments très faulknériens d'enfance et de folie (D.A., O.I.), enthousiasmes withmaniens liés à la nature (*in Je suis* par exemple) et éloge ginsbergien de l'anus (quasi-divinisé dans *L'Acte inconnu*).

Cela dit, il convient de ne jamais perdre de vue que ce théâtre s'inscrit dans une certaine tradition française (pensons à Rabelais, Claudel, Céline, etc.) qui a à voir avec l'audace formelle, le travail sur le rythme et la vitesse de la phrase ; cette dimension doit donc, elle aussi, se retrouver sur scène mais si on a l'impression d'être devant une sorte de grand clip qui pourrait passer sur M.T.V., c'est sans doute qu'il y a eu, au départ, un contresens fondamental.

Nonobstant (et fût-ce surprenant), l'œuvre de Novarina a sans doute à voir avec le genre américain dit du space-opera : un individu qui se déplace pour aller voir *Matrix* ou *La Guerre des étoiles* au cinéma est peut-être, qu'il y pense ou pas, qu'il se le formule ou non, à la recherche d'un certain grandiose, il est en quête d'épopée ; en lisant *La Chair de l'homme* ou *Le Drame de la vie*, son attente pourra, à notre humble avis et sans mépris aucun (car ce type de films peut en effet présenter des charmes), être beaucoup mieux comblée en ce que dans le Star-Wars proposé, il n'y a ni Bien ni Mal, ni Côté Obscur de la Force (mais plutôt Côté Farcesque de l'Abscons), ni personnages récurrents, ni recettes bêtement commerciales pour faire en sorte que cela fonctionne, etc. Bref, *La Lutte des morts* vaut bien *La Guerre des étoiles* – "Et comment !"pourrait-on fort peu académiquement ajouter…

## 2. Les Chroniques du Umonde et du Urlumonde

### 2.1. Une quatrième dimension du langage

En fait, si Dante a pris en charge en son temps l'enfer, le purgatoire et le paradis, Novarina nous emmène dans une sorte de quatrième dimension du langage. Or, comme on va le voir, cette "Twilight Zone" a des allures science-fictionnelles. Cette dimension, nous l'appellerons Umonde. C'est une convention car d'autres termes seraient possibles ; en effet, on se situe peut-être dans « l'Outre-mond » (D.V., p. 160), dans « l'aut'monde » (D.V., p. 262), dans la « trousphère » (D.V., p. 36), dans la « réalité bis » (O.I., p. 47), dans la « catasphère » (O.R., p. 119), dans le «contremonde » (O.R., p. 54) , dans « l'antimonde » (O.I., p. 88 et O.R., p. 54), dans le « monde A » ou le « monde B » (A.I., p. 66) : qui peut le dire ? Et qui peut dire si cela ne fluctue pas ? Ces précisions étant faites, affirmons donc notre préférence pour les termes « Umonde » et « Urlumonde » : « Une fois parcourue Monde, ils parcourent le Umonde, et une fois Umonde traversé, ils marchent dans le Urlumonde » (J. R., p. 32) , cette trinité géographique « Monde-Umonde-Urlumonde » étant peut-être une manière poétique et déguisée d'évoquer la progression dantesque…

Dans *L'Acte inconnu* (p. 27), le mot « Urlumonde » est rapproché du monde des rêves : « Procédons à l'établissement du *Urlumonde* car il nous tient à cœur tel un rêve éveillé ». Cependant et pour en parler comme un adepte du jeu-vidéo, admettons que nous en soyons



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

au niveau du Umonde. L'auteur précisera bien : « je nommerais « monde » le monde du Urlumonde resté humain dans ma main ». (J.R., p. 47) mais dans « Fosse du Umonde, n'es-tu pas lasse d'être pleine de nous ? » (p. 119), il semble que l'Umanité trouve refuge dans le U de « Umonde » – et il se peut même que le Graal ne soit pas à rechercher ailleurs que dans un "Ucorps" de lumière(s)... Quant au U de Paul d'Uf (ou de Louis d'Uf et de tous les gens d'Uf), il indique peut-être, par une apocope, la provenance de ce dernier et de Jean d'Uf : il vient du fond (le touchant même parfois), du trou, du vide, de Dieu, du rien, de la Umort et de la glaise de glas.

Au-delà du caractère comique du mot Urlumonde, qui peut faire songer tout à la fois à urluberlu, à hurler, à éberlué, au Marquis d'Urlupière (ce personnage d'Hervé qu'évoque Pierre Jourde à la page 15 de son article pour *Europe :* « La Pantalonnade de Novarina »), au Père Ubu et au Turelure de Claudel mais aussi à "Turlututu ! chapeau pointu !", à Turlupin et, comme dans *Le Discours aux amis*, aux « turlupinades » de « l'age adulte »), de quoi s'agit-il ici ? De préférer (O.I.,p. 20) aux simagrées humaines les « Urlumaines Simagres » ? De préférer (J.R., 49) à l'adhérence à la terre les « aberrances terrestres » ? De nous donner non la berlue, mais l'Urluberlue ? De basculer dans la folie ? De passer de l'autre côté du miroir ? De nous faire visiter le Pays des Urlumerveilles ? De nous balader dans un monde où l'Urluburlesque est roi ? L'invitation a quelque chose d'aussi dément que le nombre des personnages (3171) de *La Chair de l'homme*. Ce problème-là, celui du passage à l'acte, l'auteur a su d'ailleurs le résoudre en partie à travers ce qu'il nomme « version pour la scène » (cf. *Le Repas*, notamment).

Quoi qu'il en soit, si le nombre des éphémères qui se meuvent sur scène est monstrueux, eux-mêmes aussi le sont : comment en effet représenter – sur scène (car dans l'absolu, le dessin, animé ou non, voire l'image de synthèse, le permettraient plus facilement et il faudrait presque mettre Moebius sur le coup) – cette « humanité des bêtes à six pieds » dont il est question dans cette Comédie Urlumaine qu'est *Le Drame de la vie* (p. 216) ?

Et surtout : est-il vraiment raisonnable de monter dans ce vaisseau spatial ? *Alea jacta est* en ce qui nous concerne et nous saurons *in fine* si la fameuse question molièresque se posera pour nous, à savoir : que diable allait-il faire à bord de cet ovni ? Plus sérieusement, il est certain que la rhétorique à l'œuvre dans une pièce comme *Le Drame de la vie* s'apparente bel et bien à un roman de science-fiction… Ainsi, quand Annie Gay présente l'œuvre de Novarina (lui dont le nom même, remarquons-le au passage, contient le mot ovni), elle le fait en des termes qui pourraient s'appliquer à un organisme extraterrestre :

***De livre en livre s'ouvre l'espace d'une œuvre perpétuelle que nulle frontière ne vient interrompre car elle est pur mouvement. Les éléments qui la constituent ne cessent de s'organiser en figures instables un peu comme des cellules qui, se multipliant sans cesse, donneraient naissance à des organes mutants, à perpétuité. […] La parole qui gravite en spirale autour de ces centres ne se ferme jamais sur elle-même ; sous la poussée d'une force centrifuge, elle se multiplie, dérive, bifurque, sourd pour rejaillir ailleurs, interdisant toute formalisation, toute hiérarchie, toute prise de sens autre que directionnel. […] Il est tout aussi relatif de distinguer ce que disent les textes-manifestes - qui s'élaborent en marge des livres, de la Lettre aux acteurs à Devant la parole -, de ce que font les œuvres de fiction.*** [292]

[292] ***Annie Gay, « Une "spirale respirée"», Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 158.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Affirmons que des ovnis de ce quatrième type ne furent pas si nombreux dans un siècle comme le XX$^{ème}$ – *Tête d'or* ayant été écrit au XIX$^{ème}$, nous citerons *Le Soulier de satin* et n'oublierons pas *Guignol's Band*, *La Métamorphose*, *Finnegans Wake*, *L'innommable*, *La parole errante*, *Eden Eden Eden* et, donc, *Le Drame de la vie* (quant au XXI$^{ème}$, on peut estimer qu'il ne commence pas mal, avec une œuvre comme *L'Acte inconnu*).

## 2.2. S.F. et prophétie

### 2.2.1. Alarme, alarme !

Au-delà de toutes ces considérations purement rhétoriques, disons qu'il y a aussi de l'écrivain de S.F. chez l'auteur du *Drame de la vie* en ce que ces derniers, à l'instar de prophètes comme Amos, se piquent de prévoir l'avenir et annoncent parfois des malheurs. Le Paris déshumanisé prévu par Verne ne correspond-il pas à une certaine réalité actuelle ? Orwell fit-il vraiment montre d'un pessimisme exagéré en écrivant *1984* en 1948 ? La fameuse paranoïa de Philip K. Dick et sa vision angoissée du futur (dans *Ubik* par exemple) ne rejoignaient-elles pas, par moments, une sorte de lucidité relative ? Arthur C. Clarke fit encore mieux en écrivant (c'était en 1973) au début de *Rendez-vous avec Rama* :

***[…] au matin du 11 septembre […], la plupart des habitants de l'Europe furent éblouis par une boule de feu » qui « [laissa] derrière elle un panache bouillonnant de poussière et de fumée » : « la perte subie par l'art, l'histoire, la science – par l'espèce humaine et pour l'éternité – déjouait toute évaluation. C'était comme si une gigantesque bataille avait été livrée et perdue en un seul matin ; et peu nombreux furent ceux qui se réjouirent, tandis que retombaient lentement les poussières de la catastrophe.***

Or, il se trouve que cette série de Cassandre pourrait être complétée par le nom de celui qui fit publier *L'Origine rouge* en l'an 2000 :

***Pour avoir donné à boire à des nourrissons de l'eau contenant du « thanatum » et du « polybiate », feu sur toi, Toulouse : tes vaniteuses constructions sont endommagées ! »***

Ce qu'on a nommé "catastrophe A.Z.F." ayant eu lieu deux ans plus tard, on pourrait presque considérer que dans le principe, cette attaque crypto-amossienne annonçait le drame qui allait se produire, même si la plupart des « constructions endommagées » n'avaient rien de vaniteux. Ici, il ne s'agit pas de crier "Gloire à Novarina !" tout en jouant du tambourin ; au reste, et comme ironiserait Brassens, « [pas] besoin d'être Jérémie » pour prédire en gros ce type de catastrophe. Pourtant, les plus ébranlés par la coïncidence songerons à ceci, qui est de Pascal dans les *Pensées* :

***Que peut-on avoir, sinon de la vénération, d'un homme qui prédit clairement des choses qui arrivent, et qui déclare son dessein et d'aveugler et d'éclairer, et qui mêle des obscurités parmi les choses claires qui arrivent ?***

Outre que la question posée est assez novariniennement formulée, la citation vaut surtout pour la notion d'hermétisme – Novarina étant peut-être même l'auteur le plus le plus obscur de la langue française depuis Nostradamus. Par délicatesse (peur de choquer et/ou d'éviter d'éventuelles réactions hostiles de la part du public toulousain), notons par parenthèse (et pour l'anecdote) que, lors de certaines représentations données au Théâtre-Garonne, André Marcon épargna la Ville Rose en maudissant une autre ville – ce n'est donc pas vers cette piste nouvelle qu'il faudrait diriger l'enquête.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Autre manière de moderniser la figure du prophète : le nom qu'il porte, qu'il s'agisse du « prophète Guy Guimblond » ou du prophète « Alain Hirsouin » (A.I., p. 35) ou encore du « prophète Michel Coplet » (qui officie « en la sainte ville de Clermont-Ferrand ») ; pour résumer le message d'iceux, citons cette exclamation de la Femme Spirale : « Alarme, Alarme ! […] Alarme, Alarme ! » : ce cri, c'est aussi celui de Valère Novarina.

### 2.2.2. L'avenir de l'homme

En fait, c'est peut-être à Orwell qu'on pense le plus souvent, son idée d'une invasion progressive du monde par des animaux prenant le pouvoir – idée qu'eurent aussi Boulle (singes), Capek (salamandres), Lautréamont (poux), Dish (cafards), Ionesco (rhinocéros), Calvino (ours), et Hitchcock (oiseaux) – se retrouvant par exemple dans *La Scène*, à la page 91 : « Les poulets du Maine, réunis en assemblée générale » ne se contenteront peut-être pas de vouloir pondre plus : quelles seront leurs prochaines revendications ? D'autres animaux s'organisent : il existe des « droits ratiers » (S., p. 104) et des « compagnies d'assurance porcine » (S., p. 135). D'autres se marient comme la carpe et le chien (p. 113), prenant le risque de donner naissance à un « enfant hulimien » – mais des textes existent, qui expliquent la marche à suivre si le « chien remarié donne naissance à des chiots ». Enfin, toujours dans *La Scène* (p. 97), notons le cas d'un « chien poursuivi pour zoolâtrie ». Dans un écrit annexe à son œuvre proprement dite (une interview) et repris dans le livret du *Vrai sang* (il s'agit du *Théâtre séparé*), il prévoit non sans humour (p. 20) :

***Dans mille ans, tout ira bien, il n'y aura sur terre que des femmes, elles voyageront, elles s'engendreront toutes seules, elles ne parleront pas… L'acteur nous annonce tout ça […] Car il est non seulement un transsexuel mais un trans-vivant : c'est le premier qui va faire le saut, hors de la reproduction, hors du travail, hors du langage, hors du sexe.***

Là encore, dans la formulation même de cette étrange vision, l'auteur nous paraît inconsciemment influencé par la science-fiction, le thème évoqué l'ayant déjà été (quoique très différemment) par Wallace G. West (dans *Le dernier homme*) ou Claude Veillot (dans *Misandra*).

Dans *L'Origine rouge*, ce sont des guerres bactériologiques qui semblent se préparer – tout cela à cause de l'initiative d'une société qui s'avise de « planter du tube propriogénique et de l'embryon de poulet dans les sillons des territoires jusque-là réservés aux semailles des mécaniciens autochtones ». Novarina, écologiste, s'inquiète pour le monde : s'il déplore non sans humour (S., pp. 51-52) qu'il n'y a plus de saisons (« Printemps pourri ! »), son angoisse (cf. nucléaire, pollution, nourriture industrielle) est bien réelle. Dans son esprit, l'extinction d'Adam semble même quasiment programmée : « L'heure de l'humanité hommante et agissante [est] sur le point de s'arrêter de sonner » (après quoi il faudra « procéder à la réhumation de l'humanité »).

Espérons tout de même que certaines de ces prédictions ne se vérifieront pas - et qu'on n'entendra pas de « [bruits] de bottes à la pédiathèque de Vitry »… Quoi qu'il en soit, il semble que l'auteur se projette souvent dans le futur, évoquant par exemple dans *Le Discours aux animaux* (p. 195) l'année 6391 et l'année 9163 (les chiffres 1, 3, 6 et 9 étant ici permutés).

### 2.2.3. Clonage humain et animal : la machine à reproduire

L'auteur étudié aborde donc, de fait, de nombreux thèmes relevant de la science-fiction classique. Il en va ainsi pour la possibilité de créer artificiellement des hommes : Mary



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Shelley l'avait certes déjà entrevue dans son *Frankenstein* mais c'est aussi le cas de Valère Novarina qui, dans *Le Drame de la vie*, imagine à son tour des « hommes faits en autre chose que de chair d'homme ». De même, dans *Le Discours aux animaux* (p. 84), on évoque « une dizaine d'exemplaires de moi-même contrefaits » et on parlera, fantasme assez chrétien, de « [se reproduire] tout seul en trois » (p. 288) ; dans *La Scène* (p. 163), ce sera un nouveau sacrilège : « nous avons pris la sainte matrice de la vierge pour éprouvette et greffé dedans un homme jetable, sécable, tournable en rond et coupable en deux ».

Nous sommes dans un univers (J.S., p.45) où on semble pouvoir « enfanter » sur commande « trois bocaux de garçons et une tonne de filles, dont deux de viables », les mots « tonne » et « bocaux » renvoyant à l'idée assez inquiétante de (re)production industrielle. Il y aura aussi des aberrations sans doute liées à un désir de retour en arrière : « J'ai voulu accoucher de l'être qui m'a fait » (D.V., p. 82). Autre aberration (qui se vit dans la Bible mais qui sait si la science ne rendra pas un jour possible ce genre de miracle) : une femme de quatre-vingt dix-huit ans en mesure d'accoucher (D.V., p. 49). Un autre personnage, la Mère Lépante, voudrait mettre au monde autant d'enfants qu'elle a eu de jours (« Treize mille six cent huit ») et « qu'ayant vécu une vie d'angoisse, ils meurent de joie » (D.V., p. 117).

Dans *L'Opérette imaginaire* (p. 115), le clonage continue : au lieu de se connaître bibliquement et de faire naturellement des enfants, on annonce « Nous allons nous en faire à partir des gens déjà là ». Aussi bien, dans *Le Jardin de reconnaissance*, on pourra croiser une « personne faite de morceaux de peau de devant » (p. 95). Dans *La Scène*, à la page 28 (c'est une nouvelle de la Machine à dire la suite), on a la description comique, terrible et très rythmée d'un Frankenstein novarinien :

***[…] un homme vient d'être crée à partir de deux noyaux de femmes et d'un morceau de pneu déposés dans l'embryon de son père-poupon lors d'une visite improvisée dans l'enceinte vitrifiée du laboratoire Lopotal-Potal.***

Plus loin (pp. 28-29) et de manière moins évidente, on a une possible allusion à la cryogénisation (voire à *Hibernatus*, film où joua Louis de Funès) : dans le « frigo » (« écoute comme cette vieille carne sent la bidoche ») repose en effet « un morceau de mon père pénultien laissé là par mégarde » et de nouvelles techniques permettrons peut-être de le ressusciter. *Idem* à la page 87 : « Le corps d'un expert-comptable de quarante-sept ans a été découvert dans son congélateur à Berck-Plage ».

Le clonage concerne aussi l'animal comme dans *Vous qui habitez le temps* (p. 83) : « Je vois partout des veaux en clones paître des champs d'imitation ». Dans des « prairies en pierre » paissent en effet des « bêtes faites en viande pas mangeable » (V.Q., p. 83) : la formulation est cocasse mais le propos inquiétant – et ce d'autant plus que tout ceci correspond à une réalité terriblement actuelle (cf. brebis Dolly, expérimentations discutables sur le plan éthique, spectre du docteur Moreau, etc.). Des expériences ont peut-être déjà eu lieu puisqu'on croise par exemple « deux milliards de bêtes parlantes sur quatre pieds » dans *Le Drame de la vie* (p. 216) et un «écossais rectifié » dans *L'Acte inconnu* (p. 112). Cadiot aborde aussi ce thème dans son *Retour définitif et durable de l'être aimé* :

***[…] en avant le transgénique musclé, les perdreaux géants, les hirondelles dopées, vous savez c'est déjà l'île du docteur Machin.***[293]

A l'origine de ces séries d'êtres artificiels que nous prédisent Olivier Cadiot et Valère Novarina, il y a peut-être un moule : « La machine à reproduire entre en branle » nous annonce-t-on dans *La Lutte des morts* (p. 473) mais cette machine infernale, c'est peut-être

[293] ***Olivier Cadiot, Retour durable et définitif de l'être aimé, Folio-Gallimard, Saint Amant, 2008, p. 159.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

aussi le couple originel qui sut la mettre en route : Adam et Eve (pour se venger de Lui ?) essaient d'imiter Dieu mais ce que cela donne est parfois un peu problématique.

### 2.2.4. « Homo automaticus »

Dans *La Lutte des morts* (p. 340), l'«Homo automaticus » (un robot volant, apparemment) a « des hélices énormes à la place des oreilles ». Ce personnage resurgira dans les pièces qui suivront mais son nom sera retravaillé en « Hautomaticus » et « Omo Onomaticus » (D.V., p. 10), à moins qu'il ne s'agisse de nouveaux personnages. On croise encore « L'Enfant Moteur » (D.V., p. 161), « L'Enfant automouvant » (D.V., p. 197) et « L'Enfant automatique » (D.V., p. 198). Cette galerie de monstres, de robots et d'» hommes à moteur » (S., p. 16) est présentée comme au cirque : « Entre une machine à main qui pense, c'est un homme à quatre membres » (D.V., p. 81).

Dans *L'Atelier volant*, il y a aussi des « enfants de plomb » (p. 55) et des « enfants de fer » (p. 56), ce qui évoque des soldats de plomb mais aussi, éventuellement, de véritables robots (terme inventé, rappelons-le par l'auteur de *La guerre des Salamandres*, Karel Capek). Le caractère non-humain de ce type de personnage se retrouve dans « Usez-vous, enfant de fer, vous ne donnez naissance qu'à des clous » (A.V., p. 56). Dans *Je suis* (p. 31), on parle de « cervelle métallique » et dans *L'Origine rouge* (p. 19), les « objets qui viennent boire et m'approvisionner » sont peut-être des robots novariniens.

Dans les « forces périandroïdes » apparaissant dans *L'Opérette imaginaire* (p. 32), on notera le suffixe « droïde », qui évoque encore le robot. Evoquant l'œuvre de V.N. comme un « roman d'anticipation de la langue », Olivier Dubouclez va jusqu'à dire : « A l'«homo sapiens », au « pithécanthropes » on opposera les « droïdes » de *L'Opérette imaginaire* »[294]. Concernant cet « oïde », il se démarque considérablement des *erectus* et autres *pithecanthropus robustus* (*in* O.R., p. 8 par exemple) et c'est ce qui fait dire à Christine Ramat : « […] avec la suffixation en "oïde", l'homme des origines bascule directement dans l'ère technologique »[295].

Quant au robot proprement dit, il n'est pour Novarina qu'une autre manière, plus asimovienne, de parler du Golem et du pantin ; comme eux, le robot est agi, parlé. Il est aussi fait d'une matière morte et on parlera d'ailleurs de « l'Homme de Macabre Automatique » (D.V., p. 217) ; il arrive encore qu'on s'exprime dans un parler robot, sans articles, télégraphiquement, comme dans « Vous allez créer accident » (A.I., p. 55), etc.

### 2.2.5. Voyages dans l'espace (et ailleurs)

Dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 314), on se réjouit de se déplacer dans les airs et cette joie s'exprime comiquement : « Grâce aux aéroplans, fusées, zéniths, pompes, nous volons bien plus vite qu'à corbeau » mais on n'arrête pas le progrès puisqu'on apprend à la page 173 qu'un engin (nommé par Souchord : « F.N.R.S. IV ») s'est posé sur l'anneau de Saturne. Dans *Le Discours aux animaux*, on lira « Ils ne trouvent plus aucune lumière dans leurs planètes maintenant, ni d'astre chaud qui nous fasse froid. » (p. 229), on verra passer la « comète de Valère-né » (p. 217), on entendra les « boucans d'astres premiers » (p. 317), on contemplera la « Constellation du Chien Urge » (p. 216) et on célèbrera « l'astresse toute pleine de vide qui nous éclaire » (p. 296). Dans *Je suis* enfin (p. 161), il y a des « nébuleuses » et des « stellarions ».

294 Olivier Dubouclez, *Valère Novarina*, *la physique du drame*, op. cit., p. 63.

295 Christine Ramat, *Valère Novarina. La comédie du verbe*, op. cit., p. 383



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Présentant *L'Acte inconnu* pour l'édition Folio-Gallimard, Michel Corvin ira jusqu'à dire avec humour que Novarina a comme un « air d'habiter une autre planète dont il serait le seul à connaître la topographie » : l'image rend bien compte de l'étrangeté du monde en question. Sur cette planète (pour reprendre l'image de Michel Corvin), le moyen existerait aussi d'un « bref aller-retour dans l'autre monde » et de « revenir très vite » (D.V., p. 291). A l'instar de la « Nécromobile », on pourra (Téléphoniquement ? Télépathiquement ?) communiquer avec les morts : « appelez-moi un cadavre » (S., p. 60). Concernant cette « Nécromobile », n'extrapolons pas trop : il s'agit peut-être tout bonnement d'un cercueil (on sait que sur scène, ils sont souvent à roulettes et aussi transparents que la Papamobile) dans lequel « la cadavre est allongée […], en route pour la gloire » (A.I., p. 135) : ce véhicule serait donc le corbillard-corbillon de la gloire de l'homme.

Sans se projeter vraiment dans le futur, on pourra en tout cas « lire l'avenir en poudre » (V.Q., p. 46) et il nous sera prédit un « avenir à quatre pattes » dans *L'Opérette imaginaire* (p. 18), qui s'apparenterait pour *Homo sapiens* à une sorte de retour aux sources. Une des obsessions de l'auteur est de savoir ce qui se passe quand on n'y est pas : dans *L'Opérette imaginaire* (p. 46), on parle d'«aller ici, ça et là », ce qui est un début possible, pataphysiquement parlant, d'ubiquité et/ou de téléportation, « Riri d'ici et là » (O.R., p. 69) possédant peut-être ces deux facultés.

### 2.2.6. Inventions étranges et farfelues

#### → *« Machines amères, frangines arrières »*

La « Nécromobile » permettrait-elle de voyager dans la mort ? Quels sont les rails qu'utilise le « chemin de fer pantalogique » (O.R., p. 32) ? Où nous conduit l'« omnibus à trousphère » (D.V., p. 36) ? Avec qui (ou quoi) peut-on communiquer grâce au « parléophone » (D.V., p. 57) ? Comme souvent, rien n'est précisé car c'est fugacement qu'on évoque ces visions. Certains machines parlent : certes elles disent « la suite », « voici », « beaucoup », « voici beaucoup » et en filigrane "Voici Boucot !" mais ce n'est pas tout ; dans *La Scène*, on croisera en effet des « automoubeuglantes » (p. 14) et on s'exclamera « J'suis retombé dans la machine à dire : « J'en veux plus » » (p. 25). Parmi ces machines, certaines ont une sensibilité humaine ; dans *L'Opérette imaginaire*, on parlera d'une « émouvante véhicule » (p. 45) : « Son nom est automovile Fox ». L'essence (extrain, gazénol, gazolat, etc.) sera étrange et les pneus, de marque « Omnipneu » ou « Tout-par-pneu » (p. 66), seront en « bulbex » ou en « revêtement SEMPATAP » (p. 67).

D'autres matières pourront d'ailleurs surprendre : « structose de gerflexe » et « flastimère » par exemple (O.I., pp. 17-18) ; *idem* pour la « novagnésie » (L.M., p. 512) et signalons aussi le « sang d'Uranium » (D.V., p. 223) et le « lactat en bidox » (D.V., p. 230). Enfin, dans le mystérieux « carbipropuljet » de *L'Origine rouge* (p. 59), on retrouve un peu les mots carburant et propulsion. Quant au moteur proprement dit, on ne l'associe pas forcément à des machines : il y a un « Enfant Moteur » (D.V., p. 161) et des « trous vainqueurs » ou « à moteur » (J.R., p. 73).

Dans *La Scène*, de la page 136 à 142, on aura une présentation hilarante de machines imaginaires : « machine à briser tout », « machine à vider les lieux », « machine à lécher les plats », « machine à périr d'ennui », « machine à fermer les portes », « machine à boire la soupe », « machine à prier dans la neige », « machine à parler », « machine à manger » : toutes ces machines ont un point commun : elles font des actions que des hommes pourraient faire – mais s'y a de l'humain dans ces machines, la réciproque est vraie aussi. Dans *Le Drame de la vie*, on lance même les paradoxaux « Faites entrer



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Messieurs les Machines » (p. 161) et surtout « Laissez les machines souffrir » (p. 285). Autre renversement troublant (D.V., p. 220) : « toutes leurs automobiles sont effrayés par la lenteur qu'il faut aujourd'hui pour traverser la rue ».

Par leur moderne absurdité, ces machines pourront évoquer celles de Roussel ou celles de Franquin (on sait que ce dernier inventa notamment un casque aidant à mâcher) mais aussi celle que Charlot est chargé de tester dans *Les Temps Modernes* : encore une fois, la veine est comique mais le propos ambigu : ces machines aux noms bizarres seraient-elles en train de prendre subrepticement notre place (même pour faire ce que nous avons toujours su faire : parler, manger, mâcher, prier, boire de la soupe, lécher les plats, périr d'ennui, etc.) ? Est-ce un avenir pour l'homme ? Ces machines nous sont-elles encore extérieures ? Adam (voir plus haut, *in* sous-partie « Homo Automaticus ») ne serait-il en train de se cyborgiser à son insu ? D'endosser une sorte d'exosquelette encore plus perfectionné que tous les pantalons L'autonomie de la machine n'est-elle pas déjà une réalité ? Quoi qu'il en soit, cette invasion de Jean par des machines l'imitant (leur inventeur étant sans doute Boucot, ce mauvais double d'Adam) est encore un délire novarinien relevant de la science-fiction.

Au fond, ce qui intéresse Novarina, c'est de mêler science et fiction et il nous paraît normal que d'instinct (car, redisons-le, ce n'est pas vraiment un mouvement conscient), il aille sur le terrain de la prospective "S.F." ("science-fiction" étant d'ailleurs, comme par hasard, un oxymot novarinien en diable). Refermons cette parenthèse pour signaler que les machines absurdes concernent aussi *Le Drame de la vie* (pp. 282-283) : la « machine à compter jusqu'à où », la « machine à compter jusqu'à combien », la « machine à compter pourquoi » ; dans *La Scène*, on aura (p. 40) : la mystérieuse « machine à mordre le socle » (une autre, dans *L'Opérette imaginaire*, demande à chaque instant l'heure qu'il est aux passants). Dans *L'Acte inconnu* (pp. 98-99), on a une nouvelle liste de machines bizarres comme la « machine à connaître le bien et le mal », la « machine à singer l'animal », la « machine à béatifier le dieu » et la « machine à aimer la mort ».

Sur scène enfin, les Machines à dire la suite pourront, par leur forme générale et des déplacements rapides évoquant parfois une forme d'aviation en vol plané, faire songer à des soucoupes volantes[296] : c'est dire leur étrangeté ; paradoxalement (car elles sont aussi comme un pain quotidien) elles n'appartiennent plus au monde des hommes – de même, il semblerait que certaines vedettes médiatiques, présentateurs-cyborgs de la messe du 20 heures ou autres, ne soient plus vraiment avec nous, et ce pour de multiples raisons, notamment psychologiques. Il y a de fait une étrangeté fondamentale du métier médiatique à laquelle nous rend sensible Valère Novarina.

Sur scène se trouvent également (par exemple dans *L'Acte inconnu*) des machines de type roussellien, duchampien : parfois parlantes et fonctionnant comme des personnages à part entière, elles devraient presque figurer dans la présentation des pièces au même titre que les acteurs. Par le comique qu'elles impliquent, elles semblent en effet avoir, un peu comme chez Tinguely, une sorte de personnalité.

### → *Chapeau mental et saucissonoscope*

Le « chapeau mental » de *Je suis* (p. 53) pourrait servir à nommer un moyen sophistiqué de contrôle social. De même, on se prend à imaginer (ceci dans le cadre d'une vision de type uchronique) que le « comprimé décidax » de *Je suis* (p. 65) aurait pu être prescrit au

[296] Olivier Dubouclez les voit aussi ainsi : il s'en explique dans son ouvrage *Valère Novarina*, *la physique du drame* (op. cit., p. 97).



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

fils de Gertrude et qu'il pourrait, de façon plus générale, venir à bout de la procrastination et de toutes les formes d'indécisions de type hamlettien : être ou ne pas être, devenir fou ou rester raisonnable voire (et en cela consiste le dilemme de Panurge) se marier ou courir le risque de porter des cornes (la S.F. novarinienne étant rabelaisienne en diable, c'est à dire drôle, inventive et déroutante).

Pour évoquer *Le Jardin de reconnaissance*, notons-y la présence (p. 83) de mots futuristes tels que « quantitatrice », « divinitrice », « logoscope », « camélémotrice », « sociétoscope », « abandunomètre », « salviatrice » – notons aussi que dans *L'Atelier volant*, il y avait un « durcisseur musculaire » (p. 16). Dans *L'Origine rouge*, Jean Terrier semble lui aussi utiliser une "terminologie S.F." lorsqu'il évoque des appareils comme le mutoscope, le pyréolophore, la draisienne-vitace, le globuscope, le thanatoscope, la machine à bulles, le jonctionnisateur et le séparateur d'idiome à la page 22 – cela dit, il y a un hic, certains appareils étant défectueux : « la machine à bulles ne fonctionne plus ; le jonctionnisateur est foutu ; le séparateur d'idiome est cassé », preuve qu'on peut, pour des raisons techniques indépendantes de notre volonté, arrêter le progrès (même c'est momentané).

Aux pages 294-295 de *La Chair de l'homme* (c'est la série la plus significative) seront encore recensés des objets n'existant pas – ou pas encore. Dans la scène en question, Jean Sept Doigts s'oppose à Jean Unicorps ; plus moderne et plus audacieux (il faut dire qu'avec ses sept doigts, il est plus mutant que l'autre, qui n'a qu'un corps), il nous présente en effet des objets (?) auxquels Jean Unicorps (plus conservateur) refuse l'existence, même pataphysiquement parlant (« Ces objets n'ont pas à être ici. Ni nommés ni étants. Ils n'ont pas à figurer ici ni à être vus ici et là dans nos sales journées d'ici ») ; qu'on en juge :

***Ce sac un jour contiendra : un ramasseur de reste, un saussimètre, un permitoscope, une lectrice du panneau, un dépanosaure, un compteur de quantité, un hallucinomètre, un élongueur, un syncrétiseur, une divinitrice, un dépressiomètre, un frontoscope, une camélémotrice, un saucissonoscope, un pluribilien, une élévatrice, un raccourcisseur, un sociétoscope, une vaticinatrice, un analyseur, un détecteur, un pulvéroscope, un abandunomètre, une salviatrice, une ouverture d'eau, une ouverture d'eau, un soluligraphe, un pantographe, un cellulogramme, un abondanciomètre, la vectrice et son tuyau. Outre ceci ce sac contient pour l'instant rien de bien*** [297] ***.***

### → *Ce qu'on ne peut mesurer…*

"Ce qu'on ne peut pas mesurer, c'est cela qu'il faut mesurer": voici bien sûr le sens de notre sous-titre et des points de suspension, ce nouveau type de mesure impossible impliquant forcément de nouveaux instruments : dans *Je s*uis par exemple, on se réfère au « thermomètre de passion » (qui indique « 36, 2 ») et dans *La Scène*, on parle de « faits d'importance de force « plus 3 » » (p. 11) et plus loin (p. 89), de « grammes de misère ».

Le temps (mais correspond-il au nôtre ?) est aussi mesuré de façon fort étrange : si l'année (mois et jours, fêtes bizarres) est découpée pataphysiquement, on retravaille aussi les heures, les minutes, les secondes et les centièmes ; à la question «Quelle heure est-y ? » (O.I., p. 15), on répondra « Ouiteures-trempes, deux mornulphes, seize chronodules, dix-huit dido-chronucles » – encore une fois, constatons la présence cryptée de l'argot,

[297] ***Nouvel exemple de reprise (il faut le noter au passage) : une entame en « Ce sac contient : […] » qui reviendra à la page 83 du Jardin de reconnaissance, et qui ressemble à l'entame ici proposée (« Ce sac un jour contiendra : […]).***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« mornulphes » pouvant évoquer des mornifles. Dans « douze mètres moins l'quart » (in O.I.), on mélange l'espace et le temps. Dans *L'Atelier volant* (p. 91), c'est la vitesse de la tristesse qu'on semble mesurer, l'unité étant celle de la « larme-seconde » – dans *Le Discours aux animaux*, les secondes semblent devenir des trillondes (p. 309) et on parlera également d'« une seconde de dix minutes » (p. 150).

*Le Discours aux animaux* fourmille de ces notations patascientifiques: on parlera de « minimètres » (p. 107), de « centimoches » (p. 8), de « biseptrillons » (p. 185) de « mille trente septembrillions d'avaneries » (p. 234), de « petites parcelles milliçicroscopites » (p. 301) – mot contenant million, ciron, microscopique et pépites – , d'un « millième d'éparmillon » (p. 223) ou d'«hecto-curtay de millibars de jambistroncs d'octogéniques d'aristhmitiaques » (p. 255), sans oublier les « cembrillons de déliparces et quadrillons de trigides debicimes de bictices de bicimes de glas » (p. 187). C'est un monde où un gramme peut parler à un kilo (« Un millimètre disait au maître […] ») et où les microns sont qualifiés d'» irrévérencieux » (p. 211).

Quant à l'espace géographique, on le mesure aussi – *idem* pour Dieu (*in* O.I., p. 67). Ainsi, la « planitosphère » (O.R., p. 34), qui rend caduques mappemondes et planisphères, permet de « [regarder] plus loin que tous les lieux » et de répondre éventuellement à la question de savoir si on est toujours « dans la ville de Babylone » – la réponse étant apparemment oui, dans l'optique novarinienne. Pour la « catasphère » (O.R., p. 119), c'est peut-être une carte mondiale des catastrophes. Dans *L'Acte inconnu*, outre l'«octomètre » de la page 104), on évoque à la page 62 « l'échelle de Monkey-Bulkey et les flexibles indélébiles de Fléchtère », ce dernier terme évoquant Richter (celui de l'échelle) ; enfin, « dans la composition du bécahutin » (A.I., p. 31), on « [interdit] l'entrée de plus de huit stéréostères d'acide startique » – sans doute une dose trop forte (mais de quoi ?).

## 2.3. Guerre des mondes et lutte des morts

A l'instar du *Mahabbarahta*, l'enjeu de *La Lutte des morts* a quelque chose de cosmique : tous ces mots qui en dévorent d'autres (ce dont rendent littérairement compte les glissements métonymiques) dans le but de rester en lice et dans la place veulent imposer au monde et à l'homme un certain diapason. Parfois, c'est problématique (cf. Boucot, Machines à dire la suite), le problème étant que certains de ces mots sont comme les martiens de Welles : ils veulent détruire la parole et cette énergie originelle qui fait que l'homme est resté debout jusqu'à présent.

C'est une guerre des mondes car Adam se rebiffe, résiste : les mots menteurs ne doivent pas l'emporter. Novarina (voir partie intitulée « Une armée de l'ombre » *in* « Le Drame de la parole ») met en scène le combat en question – et le fait parfois comme un auteur de science-fiction. Cela dit, c'est surtout la violence des télescopages entre les mots mais aussi le contexte souvent un peu irréel – car irréel, il ne l'est pas toujours (cf. tour de France, références historiques, allusions à l'actualité, noms de V.I.P., etc.) – où se déroulent ces joutes sans merci qui pourra éventuellement évoquer un grand space-opéra langagier.

A l'instar de l'hindouisme, il y a presque des sortes de castes (docteurs, saints, champions, mangeurs, clowns, hommes de peu, etc.) qui sans s'opposer vraiment ni être animés d'un quelconque esprit de corps sont néanmoins distinctes – mais pour chacun des individus, le problème est le même : il faut rester sur scène, persister en vianderie et ne pas se laisser dévorer par autrui. L'autre ennemi, c'est la lumière qui nuit, le temps qui passe et l'ombre de la mort (autant de périphrases novariniennement synonymes).



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Ce qui est sûr, c'est qu'il y a combat – Jean-Marie Thomasseau dit d'ailleurs de ce théâtre qu'il est « conçu comme l'ultime lieu d'une bataille, d'un affrontement, celui sur lequel se joue le drame de l'histoire et de l'humanité, où l'imaginaire et l'invisible se transforment en visible et en palpable »[298].

## 3. Une nouvelle doxa du monstre et de l'extraterrestre

### 3.1. Rencontres du troisième type

Il y a dans *Le Drame de la vie* une sorte de galerie très vaste peuplées de monstres extraordinaires ; certains personnages s'y présentent en effet comme de véritables extra-terrestres possédant des caractéristiques étranges d'un point de vue humain : « quatre yeux » (p.267), « bouche au front » (p. 265), « deux seins sur le dos » (p. 218), « doigts en caoutche » (p. 126), « homme à trois fesses » (p. 216). Concernant ce trifessu, on est prévenu : « Ne te hâte pas de l'envier : si cet homme eut trois fesses, c'est qu'il eut deux culs à cacher. C'est là le siège de sa pensée », nouveau cas de renversement (ici assez rabelaisien).

Dans *Le Discours aux animaux*, mêmes bizarreries : « treize pattes »/ « huit fesses » (p. 10), « genoux à quatre genoux » (p. 238), « saint enfant aux six doigts pariétaux » (p. 305), « six trous de mes yeux » (p. 136), « quatre pieds me portaient chaque matin » (p. 54), « Jean qui va sans tête devant vous en parlant » (p. 185), « chien à la face d'homme » (p. 301), « enfants à roues » (p. 296), « quatre espèces de sexe » (p. 223) et dans le dos d'un autre personnage : « cinq trous enthousiasmaux » (p. 230). D'un autre, on dira « Il a la boule en sphère et les quatre yeux terminaux qui s'éteignent à la moindre lueur résonnant au-dessus de sa tête » (D.V., p. 267). Il peut arriver que ce soit la couleur (J.R., p. 97 : « L'Enfant Multicolore ») ou la forme générale qui étonnent (D.V., p. 137 : « Homme cubique ») ; on peut aussi « être en chair à ressort » (O.R., p. 171) et faire en sorte que « [nos] mots chutent du œil » (O.R., p. 120), c'est à dire (peut-être) parler par les yeux. L'hindouisme (on pense aux représentations de Siva) n'est pas loin avec les « quatre mains matérielles » que dit posséder Le Bonhomme de terre (J.R., p. 95) mais c'est peut-être qu'il fait corps avec la Femme Séminale (comme une bête à deux dos). L'excès de membres pourra aussi concerner le bas du corps : « Combien avez-vous de pieds ? » (S., p. 61). Dans *L'Acte inconnu*, même type d'anomalies : « Combien as-tu commis de pieds ? » (p. 107), « bras […] en verre » / « pensées en bois » (p. 112), « yeux placés sur ton front » (p. 152), « tête […] tressée à l'envers » qui « pavoise et pense avec ses dents » (p. 31), « septante poumons » (p. 93), etc.

En somme, cette œuvre est un peu comme un cirque où l'on n'engage que des phénomènes ("Nul n'entre ici s'il n'est monstrueux", en quelque sorte) « Entrent deux Briochains accrochés par les oreilles et parlant à des oiseaux inconnus » (A.I., p. 30). De même, le personnage de l'» Homme au carré » doit être d'une taille plus que considérable tandis que le « jeune parallèputien » de *Vous qui habitez le temps* (p. 71) est peut-être une sorte de lilliputien mais conformé en gros comme un parallélépipède (ou plutôt, puisqu'il semble pouvoir se déplacer, comme un parallélébipède). Parfois, les phénomènes en question (on sait qu'en philosophie, le terme n'a pas le même sens) sont beaucoup plus abstraits : « Les paroles […] ont des oreilles » (A.I., p. 169), « bouches véritables, ouvrez les mains (A.I., p. 138), etc.

[298] Jean-Marie Thomasseau, « Le dernier des romantiques », *La voix de Valère Novarina*, op. cit., p. 183.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dans une pièce plus ancienne (toutes étant peu ou prou concernées) comme *L'Atelier volant*, la possibilité est évoquée de « femmes ornées de trois cons » (p. 36) et d'une « femme absolument sphérique » (p.34) même si ce dernier adjectif ne serait pas idoine : « Sphérique ? Vous êtes fou ! Rondelette à la rigueur », cette précision rappelant irrésistiblement – car nous sommes dans le même registre d'humour au premier degré (avec cependant une nuance de fantastique apportée par le mot « sphérique ») – une rectification très célèbre (cf. pas gros mais "enveloppé") dans l'histoire de la bande dessinée (nous faisons allusion à un gag mettant en scène Obélix).

Bref, c'est vraiment un défilé comique, carnavalesque et qui concerne toutes les œuvres depuis le début : par leur nom, leur aspect, leur comportement et leur psychologie, tous les personnages ou presque ont quelque chose de fantastique et/ou de monstrueux.

## 3.2. Loin de l'homme

### 3.2.1. Femme humaine et chien canin : l'évidence rendue étrange

Si la question se pose ici du nombre des personnages (dans *La Chair de l'homme* notamment), la question se pose aussi du nombre de leur membres ; ici, avoir deux bras est remarquable et peut passer pour insolite. Un personnage s'appelle d'ailleurs « l'Homme aux deux bras » (D.V., p. 201) : si la chose est précisée, c'est que cela ne va pas de soi. *Idem* pour la bouche : n'en avoir qu'une n'est pas du tout évident – et de fait, dans la conception novarinienne du corps humain, ce n'est peut-être pas notre seul « trou comique ».

Avoir un corps n'est donc pas si évident que cela : manifestement, « Jean qui corps a » en possède un. Quant à « Jean Unicorps », il semble n'en avoir qu'un, tandis que dans *La Scène*, un autre personnage (Isaïe Animal) pourra en produire plusieurs ; à la question « Montre tes autres corps ! », il répond en effet « Les miens ? les voici » (p. 58). Il y a encore (D.V., p. 270) « l'équipe de ceux qui ont le corps à l'endroit » : cela suppose qu'il existe d'autres modalités du corps, d'autres apparences, d'autres possibilités. C'est une vision très démocratique et absolument non formatée. Ici, le « corps unique » n'existe pas. Il y en a de toutes les sortes. Même les sans-corps sont représentés (c'est dire).

S'étonner de ce qui va de soi et des « doigts qui sont à moi » (C.H., p. 181) est aussi une nouvelle figure de style ; on s'extasiera presque de voir une mâchoire au milieu d'une figure : « Regardez bien sa tête […] comme elle entoure ses dents » (D.V., p. 82) ; de même, les têtes sont « bordées d'oreilles » (D.A., p. 24) mais là, rien ne nous dit que ces oreilles sont au nombre de deux. Cousin du « chien canin » (une toutoulogie), on croise aussi un « chien qui marche en nu-tête » (p. 206) : certains porteraient donc des casquettes ou des chapeaux ? On évoquera encore « celui qui portait deux jambes sous sa ceinture » (D.A., p. 203), sans doute de la même famille que « L'Andripode » (« L'homme-pieds » ? « L'Homme aux pieds » ?). Dans *Le Monologue d'Adramelech* (nouvelle ed., p. 8)), on ne se satisfait pas de « la tête qu'on a » (« trop triangulaire, pas assez ronde à mon idée ») ni de ses bras, jugés « pas assez longs » : « m'en manque huit pour faire dix ». Dans « Je suis l'homme qui ne peut pas se voir sortir » (D.V., p. 213), on s'étonne peut-être de ne pouvoir se dédoubler ; c'est un monde paradoxal, inversé où l'on s'étonne du normal tandis que l'anormal n'étonne pas.

Si tout prend un tour si drôle (et on sait que cet adjectif est aussi synonyme d'étrange), c'est aussi et surtout à cause de la formulation ; c'est qu'ici on ne pense pas avec la tête mais « anévec tétasse » : un doute peut donc s'installer : de quoi s'agit-il au juste ?



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 3.2.2. Corps cubiste et têtes amovibles

#### → *« [Rends-moi] ma tête » !*

Dans *Vous qui habitez le temps* (p. 68), certains personnages semblent dotés de têtes amovibles : « Votre tête m'inspire : donnez-la moi ». On en rencontrait aussi dans *Le Drame de la vie* : « laissez-vous enlever cette tête qui vous gêne » (D.V., p. 227). Ce conseil est parfois suivi et on croise d'ailleurs un « Jean Sans Tête » dans *Le Discours aux animaux* (p. 191). D'autres personnages n'admettent pas cette perte : « rends-moi ma tête » (D.A., p. 116). Dans *Le Discours aux animaux*, on parle aussi de « mes têtes séparées » (p. 62) et on aura cette demande : « Enlevez-toi la tête maintenant : c'est aujourd'hui ou jamais » (p. 156). De toutes ces têtes peuvent, comme dans la mythologie grecque, surgir des créatures : « chaque tête accouchera d'un être selon sa guise » (D.A., p. 173).

Dans *Le Discours aux animaux*, on parle à sa tête – mais dans un face à face ayant vraiment lieu : « je me décollai moi-même la tête et me dis à la face : "Fils, si tu es, dis-moi en quoi tu es. Es-tu de pierre, es-tu de bois, es-tu en formica" » (D.A., p. 261 et suite). Page 31, un « étêté » s'inquiète mais par quelle bouche parle-t-il pour dire « Si vous voyez un jour ma tête, dites-lui qu'elle se pose à jamais quelque part » ? Dans *La Chair de l'homme*, l'image est westernienne : « il dégaine sa tête et frappe » (p. 410). Page 233, c'est une autre variation : « Ma tête me reprend et je surprends mes oreilles écouter chanter une chanson dont je n'ai rien entendu ».

Par ailleurs, on retravaillera une expression connue pour dire (L.M., p. 495) « on entend les têtes voler » (il est vrai que dans *La Lutte des morts*, la guillotine joue un rôle important). Enfin, la tête pourra clignoter : « Ma tête clignote » (D.A., p. 301). En revanche, dans la phrase « J'aimerais la garder en photo », on ne saurait dire s'il est juste question d'une reproduction de la tête ou d'une décollation de cette dernière pour pouvoir ensuite la prendre en photo. Quant à « Ouvrez votre tête pour voir » (V.Q.; p. 16), l'injonction semble être pouvoir être mise au même niveau, en terme de facilité, que les proverbiaux « Toussez ! » et autres « Dites 32 ! ». Dans *La Lutte des morts* (p. 495), on annonçait déjà : « Je vais enlever mon chapeau pour que tout le monde voie mon cerveau » mais le même type de jeu se retrouvera dans *L'Origine rouge* : « Sujet, rendez-lui sa tête : qu'elle tienne tout ce qu'elle promet » (p. 123).

#### → *Corps et anarchie*

Pour se transformer corporellement, il semblerait donc qu'il suffise de « s'articuler […] au tuyau » (D.A., p. 212) et de visser la tête comme s'il s'agissait d'une ampoule (le tuyau désignant peut-être le tronc/trou). On pourra d'ailleurs procéder pareillement pour les membres ; hélas, il arrivera que certains réglages ne s'effectuent pas bien : « Je ne sens même plus mon bras duquel au bout j'avais mon pied » (B.C.D., p. 313).

A la page 219 du *Drame de la vie*, le corps est carrément cubiste : « une jambe sur la tête, et sur son front, pour couronner, une aigrette à deux doigts » ; à la page 265, même type de permutation : « On lui remplace la main par un tube. Sa bouche au front pense qu'elle est atteinte d'une sale lueur » – *idem* pour les « mains à la place des doigts » de *L'Origine rouge* (p. 83). Dans *Le Jardin de reconnaissance*, il y a aussi l'idée que la véritable oreille, c'est la bouche. Bref, la confusion est totale : à quoi servent vraiment les parties du corps ? L'homme se serait-il trompé sur le(s) sens de son corps et les possibilités de ce dernier ?

Par moments, on se rebelle, on essaie de remédier à cette anarchie du corps : « Voyant mes 4 membres en quenouille / Je leur ordonne de s'démêler » (O.R., p. 111). A la page



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

73 de *La Scène*, on implore : « Seigneur, fais-moi avoir deux yeux à la place des pattes ». Le corps a aussi tendance à se détacher, certains membres semblant vouloir vivre leur vie : « Hé ! les bras ballants, si vous êtes trois fois là-bas d'dans, faites les quadruples, allez-vous-en ! » (O.R., p. 83). De même, quand on lit « Déposez votre corps çà et là ! » (S., p. 109), on se dit que l'œuvre est peut-être là pour recomposer le puzzle. Plus mythologiquement, cette approche ressemble à la légende égyptienne d'Isis et d'Osiris : « Allons chercher les morceaux d'Adam dans l'espace ! Allons chercher des morceaux de l'humanité rythmique !» Comme une pelle sublime, l'œuvre permet peut-être de ramasser les morceaux éparpillés.

Dans le corps en question, il manque souvent des parties : il n'est jamais reconstitué entièrement. N'oublions pas qu'une caractéristique *a priori* assez normale comme avoir une tête ne va pas forcément de soi. Sinon, mention n'en serait pas faite ; c'est encore le cas dans *Vous qui habitez le temps* avec ces « gens avec des têtes qui tiennent dessus » (p. 54) mais il est vrai que l'on pourrait tout aussi bien y voir une métaphore tragi-comique de la solitude, le "je" novarinien ne se reconnaissant même plus dans l'image du corps d'autrui. Ou alors, autre hypothèse encore plus farfelue, il se peut également que les gens en question aient en effet une sorte de tête double – de type cacahuètoïde (si l'on veut) –, une tête surplombant l'autre. Dans *L'Acte inconnu*, on retrouve un peu ce cas de figure à la page 110 avec, « en guise de chapeau », cette « tête posée au-dessus comme un aboutissement du crâne humain » (sur scène, à la place de la tête du pantin, c'est une main que l'on verra, même si cela ne dure qu'une seconde).

Bref, encore une fois, tel un Jean-Luc Godard interviewé et ne s'arrêtant jamais pour expliciter sa pensée, Novarina, non sans humour, laisse tout en suspens : c'est donc à soi , pourrait-on dire grossièrement, « de se faire son film » (de science-fiction, pourquoi pas ?) ou d'essayer de comprendre ce que Godard, humoriste à ses heures, a bien pu vouloir dire – la tâche est difficile (autant que pour le déchiffrement du novarinien) : « si quelqu'un comprend ce que j'ai dit, c'est que je me suis mal exprimé » lance-t-il dans *Notre musique*...

## 3.3. Corps, es-tu de mon espèce ?

### 3.3.1. Origines du corps

Ici, l'extraterrestre, c'est le corps : d'où nous vient-il ? « D'où vient qu'on parle ? Que la viande s'exprime ? » Ce type de question obsédant l'auteur et concernant au fond les véritables origines de l'homme est moins farfelue que métaphysique : dans la recherche spatiale, lorsqu'elle est capable de prendre une certaine science fiction au sérieux, on va jusqu'à se demander si les terriens ne seraient pas tout bonnement des martiens (des martiens qui auraient jadis colonisé la terre, à l'époque où c'était possible, etc., etc.), ce qui expliquerait en partie notre incompréhension fondamentale face à l'existence de ces attributs novariniennement mystérieux que sont le corps et la parole – cela dit, les martiens conscients de l'être ne sont pas forcément plus avancés.

Quoi qu'il en soit de ses spéculations martiennes, le déhommage novarinien va vraiment très loin : perçu comme étranger à soi dans cette conception si particulière, le corps ne nous appartiendrait donc pas vraiment (ou pas complètement) mais il semble qu'on puisse tout de même communiquer avec lui grâce à la parole – et l'on ne s'en prive pas : pêle-mêle, on interroge ses pieds (« Qui êtes-vous les pieds ? »), on s'adresse à ses bras (« Hé, les bras ballants ! ») comme à des « garçons qui sont devant » et l'on apostrophe même le corps tout entier en lui demandant avec angoisse s'il est de notre espèce. Concernant la tête, les interrogations la concernant ont quelque chose de plus clairement hamlettien et nous en reparlerons plus loin.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Bref et fût-ce paradoxal, le corps est présenté comme étant loin de l'homme : comme autant de bouteilles qu'on lancerait à la mer, religion, philosophie, art, sport, (s)plongée sous-marine et recherche spatiale sont peut-être au fond des tentatives désespérées et souvent dérisoires pour approcher vraiment ce corps (cet inconnu), le comprendre et communier avec lui : Novarina met donc cela en scène, et de façon souvent très drôle.

### 3.3.2. « Hé mon corps, reviendez ! »

#### → *Le corps étranger et/ou perçu comme tel*

Il y a donc tout à la fois familiarité avec le corps et sentiment d'étrangeté par rapport à lui, souvent présenté comme extérieur à soi. Les adresses au corps ne le concernent donc pas forcément en entier : on s'adresse à certaines parties ou à plusieurs en même temps (comme, dans *La Chair de l'homme*, avec le trio compliqué « tête, main qui tient, regard sur ce que tient le crâne qui craint la tête »).

A la page 93 de *La Chair de l'homme*, on évoque plutôt l'idée d'un double du corps qui serait soi-même : « j'ai adressu à mon corps […] : "Hé-ho mon corps […]" Mais mon corps reprit […] : "Arrêtez de parler […] "». Puis, à la page 94, le Mangeur Basculier déclare : « A mon corps, je lui dis que je le félicite de m'avoir vécu. » Puis, c'est au tour de l'Enfant Affamé : « Quant au mien, je lui dis de me féliciter de l'avoir habité ». Peut-être sont-ce ici des morts qui s'adressent à leurs anciens corps ? Dans ces exemples, c'est tout le corps (mort ?) qui est perçu comme autre ; mais, toujours dans *La Chair de l'homme*, les membres supérieurs pourront être appelés « garçons qui êtes devant : mes bras » (p. 271) ; de même, dans *Le Discours aux animaux*, on parle des « bras qui m'échuèrent » (p. 77). Ailleurs, dans *L'Origine rouge* (p. 83), ils seront apostrophés de la sorte : « Hé ! les bras ballants ! ». Ailleurs encore mais toujours dans *L'Origine rouge* (p. 75), c'est l'un des deux bras qui sera considéré : « celui-ci mon bras » – un peu comme ne faisant pas vraiment partie du corps: Mains et doigts feront, eux, l'objet d'un questionnement inquiet : « Nous avons deux mains dans nos dix doigts : mais qu'est-ce qui prouve qu'elles sont à nous ? (D.A., p. 291).

Dans *L'Opérette imaginaire* (p. 120), ce sont les ongles qui (comme des oncles ?) seront concernés par la prise à partie ; il sera en effet question (*dixit*) de « tes ongles effrontés avec qui t'aimes bien t'gratter » mais encore de « tes deux pieds pleins d'amour [qui] sont nés tous les deux l'même jour » – le plus surprenant ici, c'est peut-être le « qui », appliqué aux ongles. Dans *Le Discours aux animaux*, les pieds semblent assimilés à des danseurs comiques à la page 115 et on s'inquiète pour eux à la page 99 : « Mes pieds sont au plus bas : ils me supportent […] ». Dans *La Chair de l'homme* enfin (p. 286), on s'adresse encore à ses(/ces ?) « pattes » : « […] redis-je à mes deux jeunes et déjà fidèles jambes qui depuis l'aube de mon premier matin pantalonnaient bon train », formulation cocasse malgré l'étrangeté éventuellement angoissante des dites jambes, placées sous la ceintures et pourtant mystérieuses.

#### → *Une conception tragique du corps*

Toujours dans *L'Opérette imaginaire* (p. 120), il est fait le constat suivant : « Lorsque je donne ordre à mon corps de me suivre, il le fait sans rechigner. C'est efficace. Mais est-ce juste ? ». Dans *L'Origine rouge* (p. 112), l'honneur (bafoué ?) d'autrui-le-corps est comme défendu : « Mon corps n'est pas çui qu'vous croyez ». Une page avant, il semblait prendre la poudre d'escampette : « Hé mon corps, reviendez ! ».



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Le ton semble de comédie, mais n'oublions pas que dans la réalité (cf. maladies, crises cardiaques, cancers, etc.), il arrive en effet que le corps nous lâche, qu'il nous laisse tomber, en plan. Sous le comique (ici plutôt de boulevard et d'opérette métaphysique) et le saugrenu, il y a donc peut-être une véritable conception tragique du corps. L'idée de maladie se retrouve peut-être à la page 111, le « corps en face de soi » étant présenté comme un « hôpital vivant à huit sections, six pavillons ».

Car enfin, c'est peu de dire qu'on ne contrôle pas tout de son corps : « J'avais de plus de plus de peine à garder la droiture de mes yeux au milieu de ma figure » (J.S., p. 68). L'angoisse par rapport à ce corps si déroutant peut même aller très loin, et s'apparenter à un cri : « Corps es-tu de mon espèce ? » (J.R., p. 49). A la page 278 du *Discours aux animaux*, on se faisait plus intime, plus familier et plus conciliant : « Alors j'ai répondu à mon corps : « Reste avec moi garçon, car je suis comme un homme qui danserait pour se débarrasser d'un sac » – mais la mort est là (on entend presque "Sac, reste avec moi !") : on a peur de la mort autant que du corps : elle passe par lui comme il faut « y passer » et l'homophonie corps/mort n'est donc peut-être pas une simple coïncidence : c'est ce que Novarina semble, avec humour, nous signifier.

En fait, si le corps est étranger à soi, c'est qu'on n'est pour rien dans le corps. Il est là et il faut bien accuser réception de ce corps : comment faire ? Et comment faire après, avec ce corps qui va rester…

### 3.4. « Qui es-tu qui marches à mes côtés ? »

#### 3.4.1. Etre à côté de ses pompes

A la page 474 de *La Chair de l'homme*, c'est encore tout le corps qui est pris à partie : « Hé, mon corps ? Qui es-tu qui marches à mes côtés ? ». Notons que cette dernière question rappelle l'expression populaire "marcher à côté de ses pompes" qui semble avoir été littéralement inventée par Valère Novarina au même titre qu'"être à côté de la plaque", "ne pas être dans son assiette" et "aller voir ailleurs si j'y suis" dont il pourra, à l'occasion, remplacer la partie "si j'y suis" par la partie « si j'en trouve » (le « j'en » étant peut-être « Jean »).

En fait, le corps en question n'est pas forcément à côté mais plutôt derrière (dans ce cas, c'est une ombre) ou devant : là, on est comme dépassé par celui (il se trouve que c'est soi) que nous étions avant de faire un pas ; c'est une forme novarinienne de schizophrénie. Mais pour ce genre de problème, on peut se « faire soigner la viande » en allant consulter le « Docteur Praticien » (D.V., p. 284) : « Je ne me crois pas en chair mais toujours en deux comme si l'un seul se perpétrait sans cesse perpétuellement lui-même sans entendre l'autre qui lui dirait sans arrêt qu'il n'est pas. » Quelqu'un souffre et l'autre en profite pour avancer : c'est peut-être le corps (l'âme restant en plan).

Cette situation est parfois vécue comme intolérable : elle est ce qui explique qu'on envoie balader le corps ou qu'on s'en débarrasse par parties, « façon puzzle » dirait Audiard : « Je voudrais disjoindre mes chairs et séparer mes pantalons, envoyer mes deux yeux à l'Ouest et deux à l'Est, perdre une oreille au Nord et les trois autres au Sud ». Ce qu'il faudrait peut-être, c'est « rassembler ses portions » (D.A., p. 228).

De même, on ne supporte plus de se voir le nez au milieu de la figure ; ce qu'on voudrait, c'est « [quitter] le voisinage humain de [son] visage » (O.R., p. 106), « ne plus faire corps avec [sa] personne » (S., p. 66) – et quant aux jambes, qu'elles aillent au diable, au Sud ou au Nord : c'est le désir qui s'exprime dans *Le Drame de la Vie*. Ces membres, on assiste à



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

leur vie : ils sont comme des animaux domestiques mais ce n'est pas pour cela qu'on les comprend vraiment.

Dans *Le Discours aux animaux* (p. 291), même inquiétude : « Nous avons deux mains dans nos dix doigts : mais qu'est-ce qui nous prouve qu'elles sont à nous ? » Cela va encore plus loin dans *L'Origine rouge* (p. 66): « Je souffre dans mon corps sans avoir la preuve qu'il est à moi » – de fait, c'est peut-être à Dieu qu'il appartient, ce que ce "je" supporte mal. Un autre membre pourra être concerné par ce sentiment d'autreté du corps ("autruité" rappelant trop la truite) ; il y a certes les « quatre membres qui voudront aller se pendre partout » mais aussi le « membre réclameur qui monte au ciel et m'fout la peur » (J.S., p. 126). Juste après, l'angoisse (?) pourra être calmée : on accède en effet à la demande d'autrui-le-membre auquel on fait chanter « l'grand air du chauve à col roulé » (p. 126). Dans *Le Drame de la vie*, on règle autrement le problème en « [jetant] son membre membru » (p. 250). Quant aux « trois trous muets » de *L'Acte inconnu* (narines ? oreilles ? bouche ? autres orifices ?), ils sont « mis à l'écart » (p. 122).

Pourtant, il faudra y revenir, c'est paradoxalement le crâne (et la tête) qui est le plus souvent représenté comme hors du corps, extérieur : « si sa tête le réclame » (A.I., p. 95), « Crâne humain, que réponds-tu quand on pense à toi ? » (A.I., p. 110), etc.

### 3.4.2. Autrui-le-corps et corps d'autrui

Cette notion d'autrui le corps se trouve dans *La Chair de l'homme* : « autrui-le-corps qui est moi » (p. 126) et, variante intéressante, « autrui-le-corps-animal » (p. 122) – quant à l'«autre autrui » (C.H., p. 257), c'est une sorte super-autrui. Quant à autrui proprement dit, s'il arrive que sa présence nous indispose de temps en temps, c'est peut-être pour la raison suivante, finalement assez plausible : « J'ai toujours mal supporté le fait qu'en français puisse être utilisé le "je" à la fois par moi et par plusieurs autrui ».(J.R., p. 78) : cela introduit en effet une malaise, une confusion. Or, on voudrait que les choses soient plus claires : « Soit le je est à moi : mais s'il est à moi et que vous l'utilisez, vous n'en avez pas le droit ! (J.R., p. 79).

Mais, le "je" novarinien pourra aussi se révéler plus altruiste (J.S., p. 123) et « [avoir] mal à autrui aujourd'hui » comme si autrui était une partie de son corps. Autre occurrence de ce dédoublement (outre les cas d'Orphalbala, d'Evadam et de Paul Uni/Séparé) : « je suis un homme en deux êtres à la fois » (C.H., p. 248) ; une prise à partie de l'autre être en face (mais de qui ? de soi ou d'un « vide nigaud » ?) étant donc possible : « Un jour j'ai dit à ma face droite : « Je ne vous aime pas » […] Et votre corps à vous, en quoi va-t-il ? Dis-je à ma chair qui décline à vue d'œil… Et caeternum et aeterna, et combien d'autres répliques adressées à moi-même en misère en restant » (D.A., p. 160). On retrouve ce type de dialogue-soliloque (proposons l'oxymot "solialogue") dans des phrases comme « Corps es-tu mon premier espace où je me suis apparue ? » (J.R., p. 49), «O mon corps, je vous invite à vous entrechoquer avec moi ! (A.I., p. 108), etc. Parfois, ce corps déhommé, déhommé de soi, déhommé de l'homme n'est plus là du tout : « Où est le corps ? » (A.I., p. 113). Ailleurs – mais où ? En Australie (« Fin fond du bush ») ou sur la planète Mars ?

Dans un même ordre d'idées, on pourrait décréter que "sortir de ses gonds" et "être hors de soi" (ou "être mis hors de soi") sont des expressions novariniennes tant elles illustrent bien le concept étrange et vaguement inquiétant d'» autrui le corps » inventé par l'auteur. D'ailleurs, il parodie la deuxième en l'appliquant à une des ses figures monstrueuses relevant, si l'on veut, de « l'extraterrestre : « J'avais les corps hors de moi » (J.S., p. 145).

Le corps d'autrui est comme une image de son propre corps. Littérairement, le thème a été abordé de façon également troublante par les auteurs du XIX$^{ème}$ siècle (Poe



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

notamment) ; sans vraiment se réclamer d'eux, Novarina s'inspire peut-être de cette tradition. Quoi qu'il en soit des influences en question, ne confondons pas corps d'autrui et autrui le corps : autrui le corps est un mirage, un troublant effet d'optique (le corps sans organes étant une autre utopie) tandis que le corps d'autrui ne nous appartient pas – même si dans le moment du coït, on peut avoir cette illusion : il y a ce qui est « sexuel » et ce qui est « séparé » (cf. pancarte réversible) mais ce qui est sexuel n'implique tout de même pas une assimilation totale de son corps à celui d'autrui (la communion des âmes étant un autre problème). S'il ne nous appartient pas, le corps d'autrui ressemble au nôtre, ce qui pourra choquer voire agacer, un peu comme si autrui était un imposteur qui nous singerait en disant "je" lui aussi, comme pour nous narguer.

Par parenthèse, signalons que si Novarina (qui s'en expliqua notamment dans l'émission « Tire ta langue », en janvier 2006) a donné à l'une de ses versions pour la scène le titre *L'Espace furieux*, c'est justement dans ce sens-là, pour exprimer l'idée d'un espace – intérieur ou extérieur (et par rapport à quoi ?) : c'est toute la question – qui serait hors de lui voire sorti de ses gonds, débridé, prêt à tout et surtout à en découdre : « j'appelle réel tout ce qui vient mordre », etc.) : cet espace c'est peut-être le corps, ce théâtre de l'homme.

### 3.4.3. « [Glose] à mes talons »

Semblant parodier l'expression qui dit "Parle à mon cœur, ma tête est malade", il invente encore le cocasse « glose à mes talons » dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 239). Il y a encore la possibilité de s'adresser à ses jambes par l'intermédiaire de ses pantalons, qu'on s'attendrait presque à voir répondre : « Je disais à mes pantalons : pourquoi êtes-vous deux ? » (J.S., p. 67). Cette adresse aux membres inférieurs se retrouve dès *La Lutte des morts* où l'on dit à son pied de pousser (p. 341). Dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 165), comme le père Ubu s'adressant aux Palotins, on utilise le pluriel de majesté pour se plaindre d'une certaine lenteur : « Hé nos jambes, tâchez d'allez plus vite » ; à la page 180, elles sont le cheval sur lequel on se déplace : « renfourchons à nouveau nos jambes et ordonnons à nos bouches bavardes qu'elles cessent ». Dans *Le Discours aux animaux*, on a encore une phrase d'inspiration jarryque : « Jambes, sortez-moi de là, si vous avez des oreilles ! » (p. 292). Enfin, n'omettons pas ceci, puisé dans *Le Monologue d'Adramelech* (nouvelle éd., p. 34) :

***Chantez, fidèles jambes, progressez de la plante, arpentez le terrain ! Qui a osé, Madame, insulter nos satanés compas, ils sont excellents […] ! Persévérez, membres du bas (…)***

Dans *L'Atelier volant* (p. 149), quand on pose une question, on le demande avec ses pieds, forme nouvelle de langage des signes. Dans la même pièce, (à la page 151), A. nous entretient du « mystère des pieds » et nous explique (presque "darouiniennement") pourquoi le corps s'est redressé : « Excusez, ce sont mes véritables pieds, j'ignore jusqu'à leur nom : mon corps dessus se dresse pour écouter mes deux oreilles ; ma langue toute seule au centre parle aussi de ma tête parfois qui n'entend plus ce qu'elle dit » – Madame Bouche en déduit : « Alors vous ressemblez beaucoup au chien ».

A la page 191 du *Drame de la vie*, on parle de Saint Jean et on lance juste après « Jambes du Nord ! Jambes du Sud !», les jambes étant comme des gens auxquels on s'adresse. Dans une généalogie de la page 220, on évoque même la naissance de « Jambe Dolecière » – nom qui peut presque s'entendre comme "Jean Bedolecière". Dans *Le Discours aux animaux* (p. 314), c'était une ode aux parties du corps qui nous était proposée (la récurrence des ô, « ô […] ô […] ô […] » évoquant presque un rire) et à la page 108 de *La Scène*, dans le cadre annoncé d'une « Ode à mes membres », on ordonne



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« Que cette main agisse ! que ce corps fasse des siennes ! que ce pied reste au logis ». A la page 159, on s'adresse encore, entre autres, à ses membres supérieurs : « ô mes bras, ô mes tissus de chair, ô ma terre dont je suis faite, vous me contenez en vain » : ici, si le déhommage n'est pas immédiat, il semble que le compte à rebours ait déjà commencé. Pieds, mains, tête : l'effritement est en cours...

L'angoisse à l'œuvre pourra même par moments nous faire penser à celle qui saisit ce personnage de Nerval qui réalise que sa main est en train de prendre une sorte d'autonomie ; « elle se tordit et s'allongea plusieurs fois à faire craquer ses articulations, comme un animal qui s'éveille »[299] et lui fait faire n'importe quoi : « Eustache s'avisa de lui appliquer un soufflet à lui effacer la figure, un glorieux soufflet qui fit au magistrat une face mi-partie de rouge et de bleu comme l'écusson de Paris […] »[300]. Bientôt, il ne la contrôle plus du tout : « Ainsi, le malencontreux Eustache était tiré par sa main à la poursuite du lieutenant civil, qui tournait autour des tables et des chaises, et sonnait et criait, outré de rage et de souffrance » [301]. A la fin de ce récit fantastique, l'autonomie est totale, réalisée :

***Elle fit un bond prodigieux et tomba sanglante au milieu de la foule, qui se divisa avec frayeur ; alors, faisant encore plusieurs bonds par l'élasticité de ses doigts, et comme chacun lui ouvrait un large passage, elle se trouva bientôt au pied de la tourelle du Château-Gaillard ; puis, s'accrochant encore par ses doigts comme un crabe aux aspérités et aux fentes de la murailles, elle monta ainsi jusqu'à l'embrasure […].*** [302]

La correspondance avec Novarina est tout à fait frappante : l'horreur est là mais le comique aussi. Il y a tout de même une différence de taille : dans la nouvelle de Nerval, la main est vraiment extérieure au corps – dans le corps novarinien, les membres sont des étrangers pour soi tout en faisant partie de soi (même s'il y a des cas de démembrement). Il se peut aussi que Novarina retravaille une matière ancienne – il existe en effet une fable d'Esope où l'estomac s'adresse à ses pieds (« Messieurs les pieds, etc.) mais le débat tête/corps existait aussi chez les Egyptiens. On trouve encore, dans le sonnet LXXXIV du *Canzoniere* de Pétrarque, un dialogue du poète avec ses yeux (« Pleurez, mes yeux […] C'est par vous d'abord que l'amour est entré […] »), *Coulez mes larmes*, *dit le policier*, (autre variante) étant un titre de Philip K. Dick.

Dans *Vous qui habitez le temps* (p. 35), nouvelle proposition, certaines parties du corps sont novariniennement baptisées : « Je donnai à mes membres trois prénoms et quatre noms aux extrémités qui nous servaient de repères à l'époque : à la jambe gauche, la vilifère qui lève là-haut ; à la jambe droite, la lupridière qui pète si bas ». Dans *L'Origine rouge*, on « remercie [son] pied d'avoir agi » (p. 64) et dans *Le Discours aux animaux*, autre occurrence, on pourra trouver ambigu « les manchettes racontent la scène » – c'est peut-être une métonymie novarinienne (p. 87). Aux doigts, on dira : « vous me contenez en vain » (A.I., p. 115) et aux membres supérieurs : « hé mes bras, vous finirez en boîte de bois » (A.I., p. 162). Enfin, précisons que l'adresse aux parties du corps ne concerne certainement pas que les membres, fussent-ils ceux « de la pensée » (A.I., p. 109) : « Mes grands yeux deux, ça fait aujourd'hui plus qu'encore trente ans à vivre avec vous » (D.A., p.

299 Gérard de Nerval, *La main enchantée in* recueil *Pandora*, Folio-Gallimard, Barcelone, le 10 avril 2008, p. 86.

300 *Ibid*, p. 95.

301 *Ibid*, p. 97.

***302 Ibid, p. 110.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

98), « Bouche par où je mange : tu es la porte d'entrée » (A.I., p. 120). Même les organes sont concernés : « […] répétais-je à mes poumons » (D.A., p. 314).

### 3.4.4. « Ah que je m'étonne d'être ! »

« Que je sois celui qui soit me met hors de moi » (J.S., p. 84) : voilà en somme le grand grief (voire la très grande faute) ; c'est le fait même d'être (plutôt que de n'être pas). Cela ne va pas de soi pour le personnage novarinien ; c'est ainsi que « Face bleue » hurle à son corps : « Vas-tu être, bougre d'être ? » (J.S., p. 56). On voudrait en effet être sûr d'être vraiment là, habiter pleinement le corps et savoir ce qu'il en est de cette « demeure fragile : « Je souffre dans mon corps sans avoir la preuve qu'il est à moi » (O.R., p. 66).

La question pourra prendre un tour plus philosophique comme dans « Ah que je m'étonne d'être », qui s'applique certes au corps mais aussi à l'existence : ces deux termes sont-ils synonymes ? C'est encore une autre interrogation. L'étonnement peut donc concerner des parties du corps mais aussi le corps tout entier ici considéré par un soi capable de prendre de la hauteur – en se déhommant, peut-être…

### 3.4.5. Corps sans organes et désir de déhommage

Devant la complexité de ce rapport au corps, la fuite peut apparaître comme une solution possible ; on ne lancera donc pas "Courage, fuyons" mais « Déguerpissons de nous-même » (O.I., p. 26). Ailleurs, il s'agira de « sortir d'homme », de se « déhommer » – mais pour aller vers quoi ? Pour retourner vers l'animal ou pour se projeter dans une sphère où tout est possible et le « corps sans organes », une réalité. Ce déhommage a peut-être aussi quelque chose de mystique. Plus que dans l'hypothèse émise par Artaud (dont l'approche est encore plus organique et viscérale) d'un corps sans organe, il s'agit sans doute d'un retour par la bande à l'ancienne idée d'âme (cette dernière s'envolant dans le ciel, etc.) voire d'une volonté d'imiter « Jean des Trous » retrouvant sa place auprès de Dieu après bien des doutes et des souffrances.

Au fond, le corps est un prophète : il nous amène ailleurs, vers Dieu. C'est un phare qui nous dit « Je suis » mais « Je suis » est aussi ce qui nous leste. Pourtant, qui peut dire ce qui se passera quand le néon ne clignotera plus ? C'est ici que l'hypothèse de l'âme est peut-être à considérer, comme Novarina semble le suggérer.

Le déhommage pourra peut-être s'effectuer partiellement : « Elague-toi de tes bras » (A.I., p. 12) n'est sans doute qu'un début : il se peut que ce déhommage progressif évoquant le strip-tease soit la procédure idéale. Pourtant, une fois déhommé, « hors de soi » (D.A., p. 186), l'homme pourra le regretter, un peu comme ces fantômes rôdant toujours plus ou moins dans le monde des vivants. A l'injonction « Faites autrui ! Formez […] couple », on répond par un cri d'impuissance (D.A., p. 241) : on ne peut plus faire corps avec personne (pour s'inspirer d'une expression de *La Scène*, p. 108). Or, habiter, réinvestir un autre corps (ainsi que procèdent parfois les fantômes) n'est pas forcément une bonne solution car au zombie se posent de nouveaux problèmes : « Quant on s'y est trompé d'corps, y a-t-il une vie qui sorte du corps ? » (D.A., p. 48) : alors, on est surmort, super-mort et la super-vie qu'on recherchait par le biais du déhommage nous a pour toujours échappé.

L'idée d'une prison du corps dont il faudrait s'échapper se retrouve un peu à l'oreille dans « J'étais trop soudé au cours […] » (V.Q., p. 83) et de façon plus claire dans « Le corps est à outrance » (A.I., p. 113) : "y a trop de corps : ça c'est certain" pourrait-on dire en parodiant l'auteur. Un autre personnage se dit « [prisonnier] de chaque pas qu'[il fait] », des pas qui « [l]'emmènent dans l'espace ça et là » (A.I., p. 113). Il faut sortir de cette « si



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

sale situation » et on peut donc « [décider] de ne plus survivre qu'en extérieur de [sa] propre tête » (D.A., p. 122): ce déhommage serait donc une « solution imaginaire », à l'image de celles que prisait l'inventeur de la pataphysique.

En général, on se félicite donc d'avoir quitté leur corps (fût-ce pataphysiquement) : on avait vraiment « tort d'être dedans » pour s'inspirer d'une phrase de *Vous qui habitez le temps* (p. 24). C'était comme une prison : d'ailleurs, en se déhommant, on « s'échappe » (verbe révélateur) de la « matière humaine » (J.R., p. 49), ce qui revient à « s'en aller de la présence humaine » (J.R., p. 49). Il s'agit aussi et surtout, en se déhommant, de sortir du point de vue humain : c'est le refus d'habiter l'animal humain qui explique le désir de déhommage ; c'est qu'il y a peut-être d'autres refuges, d'autres demeures possibles (cailloux, notamment.). Cette sortie de la « cahute » (A.I., p. 136) du corps est parfois présenté comme une fuite en avant, et plutôt vers le haut : « mon "je" s'en fut, assistant à moi-même » (V.Q., p. 25). Ici, on assiste au « jeté de l'homme » (A.I., p. 129). On prie Dieu pour que s'effectue le déhommage tant souhaité : « Seigneur ! […] mets-moi hors de moi ! » (A.I., p. 172). « Humanité, lâche prise ! » s'encourage-t-on (A.I., p. 108). Comme un skieur intrépide, le Jean Singulier de *Je suis* (p. 30) désire plus que tout « faire du hors-moi » : c'est le moyen de sortir de la piste et d'aller voir ailleurs comment ça skie, si ça locute et si j'y suis.

Dans l'approche d'Artaud, précisons-le, il ne s'agit pas tout à fait de cela : on appelle des organes (sont-ils vraiment humains ?) pour qu'ils forment notre vrai corps, c'est à dire celui d'Artaud, c'est à dire de Dieu. Il s'en explique dans *Le Théâtre de la cruauté* :

***La réalité n'est pas encore construite parce que les organes vrais du corps humain ne sont pas encore composés et placés […] Le théâtre de la cruauté a été crée pour achever cette mise en place […].*** [303]

C'est aussi a une sorte de faux Dieu en forme de « monde [de] microbes » (qui n'est que du « néant coagulé » et dont on veut la « déroute ») qu'Artaud veut échapper, une « danse nouvelle du corps de l'homme » étant le moyen de sortir de ce fâcheux cloaque.

Le déhommage novarinien est peut-être à rapprocher des déhommages à l'œuvre chez Bacon. Dans ses tableaux le déhommage est terrible (voire horrifique) et s'apparente à une torture : la viande du sujet (pape ou autre) est comme arrachée, ce qui a pour effet de faire crier les déhommés (un peu comme dans *Le Cri* de Munch). Deleuze l'a remarqué : chez Bacon, tout le corps s'échappe par la bouche : c'est la parole qui permettrait le déhommage, par elle qu'on sort de soi. Pape, cochon ou crucifié, tous se « déviandent » dans et par le cri. Bacon accordait d'ailleurs lui-aussi une très grande importance à la viande : chez Novarina, elle s'exprime – chez Bacon, elle hurle.

Dans l'optique novarinienne, il semble que soit possible un « voyage de la chair hors du corps par la voix » (D.P., p. 35). « [La] parole […] est le seul corps possible » va jusqu'à dire Etienne Rabaté[304] tandis qu'Yvette Centeno[305] cite ce passage du *Théâtre des paroles* (pp. 166-167) :

***Quand nous parlons, il y a dans notre parole un exil, une séparation d'avec nous-mêmes […], une autre présence et quelque chose qui nous sépare de nous.***

[303] ***Antonin Artaud, Œuvres complètes XII, Gallimard, 1974, p. 29.***

[304] Etienne Rabaté, « Le nombre vain de Novarina », *Valère Novarina, Théâtres du verbe*, op. cit., p. 50.

[305] Yvette Centeno, « Valère Novarina et le théâtre des paroles », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., pp. 134-135.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***Parler est une scission de soi, un don, un départ. La parole part du moi en ce sens qu'elle le quitte […].***

Signalons que se déhommer a, semble-t-il, une sorte de synonyme du point de vue de l'auteur : c'est désarraisonner, verbe évoqué dans *Lumières du corps* et que l'auteur définit d'une manière rappelant un peu la rhétorique à l'œuvre dans *Impératifs* (*in* T.P.) :

***Désarraisonner : Désarraisonner et faire résonner : à la fois lier et faire sauter les liens, mettre en œuvre le lien délivreur. « Désarraisonnement » par analogies déchaînées. Logiques de catastrophe. Art procédant par désarraisonnement. Logique du désarraisonnement.***

### 3.4.6. Mystères du corps

Le mot "mystères" évoque encore le moyen âge et le théâtre tel qu'il se pratiquait alors, sur le parvis des églises. De même, il y a ici une mise en scène (souvent tardivienne, parfois beckettienne) du corps et des situations comiques, déroutantes et farfelues où le corps est présenté de façon très originale.

S'il y a mystère, c'est qu'il y a silence. Il y a même "Silences du corps" – et pourtant, on continue à l'interroger, l'insistance d'Adam questionnant son propre corps pouvant même rappeler la façon tragique (car là non plus, pas de réponses) dont il s'adresse à Dieu. C'est une approche assez chrétienne même si là on ne passe pas par le corps du Christ en tant que chair de Dieu puisqu'on s'adresse directement à son corps à soi, questionné sans intermédiaire et même, très souvent, avec une certaine familiarité. Ce sont des scènes qui évoquent un peu la *Genèse* : ici, Adam ne s'adresse pas à Dieu mais au Corps : faut-il donc confondre Dieu et le corps ? Il semble que ce soit l'approche de Valère Novarina.

## 3.5. La Comédie Urlumaine

### 3.5.1. Un bestiaire fantastique

Comme parfois dans la Bible (cf. Daniel, L'Apocalypse) ou chez Lautréamont, il est fort difficile de se représenter le monstre novarinien : à quoi ressemblent donc les « trois yeux de sa bouche membrue » (D.V., p. 243) ? Quant aux « oreilles en forme de huit » (D.V., p. 243), elles évoquent irrésistiblement certaines représentations de Bouddha dont elles seraient, dans certaines traditions, le vestige de la richesse passée (à cause de la lourdeur des boucles portées avec ostentation), piste mystique éventuellement intéressante – c'est qu'il nous faut peut-être réfléchir au sens caché (sacré ?) de toutes ces anomalies (et d'ailleurs : en sont-ce ? Ce n'est pas sûr).

Quoi qu'il en soit et pour citer Rabelais, c'est sans doute de « pays estranges » (Umonde ? Urlumonde ? Mars ? Vénus ? Apocalypse ? *Bardo* ? Olympe ? Walhala ? *Divine Comédie* ? *Sixième Livre* ? Panthéon hindou ?) d'où « nul navoit encore escript » (sauf Novarina) que tous ces êtres sont venus. Autre possibilité : l'auteur est une sorte d'» appeleur au happeau » de créatures bizarres, un charmeur de monstres peut-être inconscient…

Ce qui est sûr, et comme le dit Bon pour parler de Rabelais, c'est qu'il faut pour lire une telle œuvre « [avoir] encore le goût des sorcières et de l'étrange » et peut-être même « d'éprouver pour soi-même la tentation alchimiste : le livre demande pour ouvrir son énigme d'y apporter un mode actif de déchiffrement »[306]. Ici, l'étude comparée (et la mise en relation

[306] François Bon, *La Folie Rabelais l'invention du Pantagruel*, Minuit, 1990, p. 46.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

de la "Folie Novarina" avec un univers de science–fiction) sera donc notre procédure : c'est en tous cas le « mode actif de déchiffrement » que nous avons choisi…

Dans *Je suis* et pour enrichir donc notre catalogue de monstres, la possibilité sera évoquée d'avoir deux yeux de plus à la place des oreilles (p. 125), les yeux proprement dits n'étant pas forcément très opérationnels car s'étant « trompés de vue » : « j'ai deux trous pleins-museau qui voient faux ». Pour les « deux boules de sa tête » (D.V., p. 237), il ne s'agit peut-être pas d'excroissances anormales mais d'une façon singulière de nommer les lobes frontaux. Il peut s'agir aussi des petites cornes qui servent à figurer Moïse, idée d'ailleurs reprise par un célèbre auteur de science-fiction, Van Vogt, pour une transposition romancée (cf. A *la poursuite des Slans*) de la seconde guerre mondiale.

Bref, la "S.F." n'est jamais très loin : pêle-mêle, on croise un « Jean Cerveau » (D.V., p. 269) qui est un peu l'équivalent novarinien du Monsieur Teste de Valéry ou du Louis Lambert de Balzac, un « Homme à moteur » (D.V., p. 137), des « enfants à ressorts » (D.V., p. 287) et un « homme au tube digestif transparent qui [a] tout le dedans visible à l'extérieur », d'autres « hommes à tubes » (D.V., p. 287), un « Homme divisé » (D.V., p. 285), « Tronc Géomitre » (D.V., p. 229), « L'Enfant Scopique » (D.V., p. 219).

L'afro-futurisme du musicien Sun Ra semble ici cousiner avec le projet novarinien. Poète à ses heures et à l'instar du carrollien Frank Zappa (« Gregory the peccary », « Patricia, la chienne », etc.), cet excentrique jazz man avait en effet inventé une mythologie spatiale comique fortement liée à la bestialité. De fait, son « chien de l'espace » pourrait de fait nous rappeler le « groin stellaire » et la « transformation en Soliporc » (C.H., p. 361 et p. 380) mais aussi le « Chien Mutant » (D.V., p. 123), le « Chien Mécanique » (D.V., p. 263), le « Chien Ultron » (D.V., p. 215), le « chien Ultien, Un-et Urien » du *Jardin de reconnaissance* (p. 60), sans oublier la « nuée de chiens » qu'on voit passer dans le ciel sombre de *La Lutte des morts* (p. 471).

A la page 258 de *La Chair de l'homme*, on décrira ainsi les Gens d'Alors (dits aussi Gens-de-bien-des-témoins ou Gens du Juste de Néant « car ils étaient nés autrement que nous par nos trous dissemblables »), qui composent un peuple imaginaire :

***[…] ils avaient des néants aujourd'hui composés d'oppositions à la place des yeux et outre-z'yeux, et deux-ou-trois nez au lieu de nos becs, et vêtus en chapeaux verts aux bouts trempants desquels, les jours de grand fond, leurs bouches restaient perpétuellement ouvertes aux salivements et abois des chiens en fer et bois dont les cortèges trempaient dans nos trois tristes soupes de drapeaux jaunes et vertes.***

En fait, l'auteur lui-même, ici cité par Allen S. Weiss[307], semble éprouver le besoin de puiser dans une rhétorique relevant éventuellement de la "S.F." (d'une S.F. à la Druillet) pour décrire sa galerie(/galaxie) de personnages étranges :

***La langue existe par instant hors des corps, sans les hommes, hors du monde. Eclairs, décharges, ébranlement, explosion, c'est comme un voyage des voix, hors des voies normales du langage communicant. Théâtre non figuratif, rupestre, pariétal. Pas de personnages mais des vêtements habités et tout un bestiaire de siamois, hydres, têtes seules, corps à mille têtes, têtes à mille bouches, membres volants. On entend devant, derrière, en haut, en bas, le bruit d'une peuplade future, des sons fossiles, un gisement de paroles qui resurgit, la résurrection des noms, la résurrection des sons, dans un espace sans***

[307] Allen S. Weiss, « La Parole éclatée », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 189.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***dimension, dans un espace à cent dimensions, comme si la perspective avait disparu, comme si quelque chose était tombé.***

Pêle-mêle, certaines formulations étranges comme le « umort » (O.I., p. 139), le « Hihomme » (O.R., p. 171), « la chaise porteuse » (A.T., p. 37), « l'hyper-pantaloniélié » (O.I., p. 17), les « masques à âmes » (J.R., p. 67) voire les « trois ennemis de l'homme » que sont « la Tubitude, le Nosologuiat et la Ouivalgie » (J.R., p. 52), mais aussi la mention (P.M., p. 61) d'un « comique mutant » (ou encore celle, assez récurrente, d'un énigmatique « Trou blond ») pourront vaguement, elles-aussi, nous faire songer à un roman d'anticipation. *Idem* pour ce passage de *L'Origine rouge* : « J'ai vu dans le trou du temps à moteur : et c'est ça qui m'a foutu la peur » (p. 200) ; il y a même dans cette pièce un dialogue (assez joycien) rendu possible entre l'espace et le temps (p. 176). Autres occurrences (tirées de *L'Acte inconnu*) : « vulvule scopique » (p. 166), « cristal vivipare » (p. 120), « cadavres métalliques » (p. 15), « mère motrice » (p. 40), « mère machine » (p. 96), « L'Enfant Celluloïd » (p. 10), « l'futurium de base » (p. 120).

D'une façon générale, nous nous situons dans une sphère où l'impossible est roi : « Pas d'étoile qui soit hors de portée des mots ; rien n'est trop loin ; tout peut-être pulvérisé. » (P.M., p. 36). Quant au phénomène de l'apesanteur, il semble être évoqué (p. 37) dans *Le Jardin de reconnaissance* (cf. « Ce qu'on lance en l'air ne retombe pas »), même si c'est sans doute, pour citer les traductions classiques d'Homère, de « paroles ailées » qu'il s'agit ici. Bref, on pourrait indiquer mille autres emprunts à une rhétorique de science fiction : sont-ils conscients ou pas ? C'est toute la question : le dramaturge est-il une éponge ou un plagiaire ? Clairement, nous penchons pour la première solution.

Enfin, outre la « machine à naître » du *Drame de la vie* (p. 235), on croisera encore (dans la même œuvre) *«* l'épouvantoire à urge *»* (p. 181) et la *«* Femme en Zinc *»* (p. 260) qui semblent tout droit sortis du Magicien d'Oz. Quant au « sablier fou » de *L'Origine rouge*, (p. 195), nous avons déjà indiqué que c'était bel et bien de « l'autre coté du miroir » qu'il semblait provenir mais (hormis Oz et Alice) mille autrescorrespondances seraient également possibles, et en premier lieu avec la Bible….

### 3.5.2. Démons et merveilles : une tradition millénaire

#### → *Monde antique et Moyen Age*

Il existe de fait depuis la Bible une véritable tradition littéraire concernant démons et merveilles ; dans la relation du songe de Daniel, par exemple, il est question d'un léopard à quatre têtes portant sur les flancs quatre ailes d'oiseau ; et, toujours dans Daniel, on pourra lire : « Voici : une quatrième bête, terrible, effrayante et forte extrêmement ; elle avait des dents de fer énormes […]. Tandis que je considérais ses cornes, voici : parmi elles poussa une autre corne, petite ; trois des premières cornes furent arrachées de devant elle, et voici qu'à cette corne, il y avait des yeux comme des yeux d'homme, et une bouche qui disait de grandes choses ! ».

De même, il semblerait que Novarina se soit quelque peu inspiré des monstres décrits dans l'*Apocalypse* : « Alors je vis […] un Agneau […] portant sept cornes et sept yeux, qui sont les sept esprits de Dieu […] Et je vis une femme, assise sur une Bête écarlate […] portant sept têtes et dix cornes ». Rappelons que les têtes équivalent à des collines, des rois, etc. A nous d'imaginer à quoi pourraient correspondre les caractéristiques des monstres de Novarina. L'apparition, dans le Nouveau Testament, de la notion de Sainte Trinité relève aussi de l'extraterrestre : il faut imaginer, en effet, une entité de ce troisième type, possédant un corps et trois têtes dont une d'oiseau pour figurer le Saint Esprit. Hésiode



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

n'est pas en reste qui dans sa *Théogonie* propose ce genre de ce description : « De leurs épaules jaillissaient pour chacun cent bras difformes : ils avaient chacun d'eux cinquante têtes, nées de leurs épaules ».

Quant à Lucien, d'aucuns disent de lui qu'il fut le précurseur de la science-fiction et de fait, dans son *Histoire véritable*, voici comment il décrivait les étonnants « Lunaires » : « la barbe […] pousse un peu au-dessus du genou. Ils n'ont pas d'ongles aux orteils, et tous n'ont d'ailleurs qu'un seul orteil. Au-dessus de leurs fesses pousse une feuille de chou. […] Ils utilisent leur ventre comme besace […] l'intérieur en est tout velu et hérissé de poils […] »[308]. Comme chez Novarina (qui a peut-être lu Lucien), certaines parties peuvent s'ôter du corps ; ainsi, « leurs yeux sont amovibles, ils les enlèvent à volonté et les mettent de côté jusqu'à ce qu'ils aient besoin de voir. Il y en a beaucoup qui, ayant perdu leurs yeux à eux, en empruntent à d'autres pour voir ». Pour l'ouïe, elle existe aussi chez ces Sélénites : « Leurs oreilles sont des feuilles de platanes, sauf pour les êtres nés de glands : ceux-là, mais eux seuls, ont des oreilles de bois ». Concernant la sexualité, « cela se passe dans le creux du mollet ; c'est là que se trouve l'orifice » – conséquence logique : « Lorsque l'embryon est conçu, le mollet grossit […] puisque, là-haut, c'est le mollet qui conçoit, et non le ventre » (décrivant à son tour les Sélénites dans *Les premiers hommes dans la Lune*, Wells les rapprocha plutôt, lui, d'insectes géants au « cou […] articulé en trois endroits »).

Notons encore, pour procéder chronologiquement et évoquer rapidement le moyen-âge (temps de licornes, de griffons, de mandragores et autres salamandres) que les dragons peuvent, en plus d'être imaginaires, posséder deux têtes comme dans le *Merlin* de Robert de Boron et qu'avec *Le Drame de la vie*, c'est peut-être en présence d'une nouvelle *Légende Dorée* (Saint Martien, etc.) que nous sommes : plus sérieusement, Novarina est sans doute le Voragine (nom d'ailleurs évoqué dans la pièce) de nouveaux martyrs comiques, à savoir tous ces personnages : Saint Jean Loch Ness par exemple, « ce dragon fou furieux d'écossais » (F., p.610) mais aussi le soldat Michel Baudinat, Louis de Funès, Jeannot, Jean Terrier, etc.

### → *Monstres modernes et rire rabelaisien*

Dans le *Pantagruel*, c'est (comme chez Lucien ou Novarina) le rire qui prédomine dans la description des monstres ; le mot « mutants » serait plus d'ailleurs approprié car « accidens bien divers leur en advinrent […] à tous survint au corps une enfleure très horrible non à tous en un mesme lieu » ; de fait :

***Les aultres enfloyent en longueur par le membre, qu'on nomme le laboureur de nature, en sorte qu'ilz le avoyent merveilleusement long, grand, gras, gros, vert et acresté à la mode antique, si bien qu'ils s'en servoyent de ceinture, le redoublans à cinq ou six foys par le corps […] Aultres croissoient en matière de couilles […] Aultres croissoient par les jambes, et à les veoir eussiez dict que c'estoyent grues ou flammans […] Aultres croissoyent par les aureilles, lesquelles tant grandes avoyent que de l'une faisoyent pourpoint, chausses et sayon, de l'aultre se couvroyent comme d'une cape à l'espagnole […]***[309]

S'inspirant parfois (lui-aussi) de la Bible, Lautréamont est notamment connu pour la tératologie littéraire (cf. requin, etc.) qu'il proposa dans *Les Chants de Maldoror* ; Novarina prend donc le relais de ce point de vue en inventant à son tour un nouveau bestiaire et

[308] Lucien, *Histoire véritable* in *Daphnis et Chloé* (Longus), Folio-Gallimard, 1973, pp. 123-123.

[309] ***François Rabelais, Pantagruel , op. cit., p. 43-44-45.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

une nouvelle mythologie. Entre autres visions, le Saint Antoine de Flaubert assistera à cette scène : « Tous les dieux s'inclinent ; ceux qui ont plusieurs têtes les baissent à la fois ». Dans ce survol trop rapide, JulesVerne doit bien sûr être mentionné, lui qui, à la fin de *Vingt mille lieues sous les mers*, décrit un poulpe géant ayant un bec de corne « comme le bec d'un perroquet » : « Quelle fantaisie de la nature ! Un bec d'oiseau à un mollusque ! ». Dans la deuxième partie des *Dieux de Mars*, Burroughs (Edgar Rice), inventeur méconnu du space-opera et de l'heroic fantasy, a, semble-t-il, fait du Novarina avant la lettre avec sa description tout à fait tarabiscotée de créatures mesurant trois mètres, ayant des trompes en guise de bras, un trou à la place du nez et un appendice caudal massif (cela dit, « le plus notable, chez ces créatures déjà remarquables en elles-mêmes, était que chacune possédait deux répliques exactes d'elle-même d'une vingtaine de centimètres de long, qui pendait de chaque côté de leur corps, à la naissance des aisselles. Elles étaient attachées par une sorte de petite tige qui semblait pousser au sommet de la tête du petit être et les reliait au corps de l'adulte »).

Encore plus récemment, l'américain Richard Matheson, dans une nouvelle assez faulknérienne (on pense au narrateur-auteur du roman *Le Bruit et la Fureur*) et qui fit date, évoqua une créature monstrueuse nous promettant : « D'abord je ferai mon cri et je ferai des rires. Après je m'accrocherai la tête en bas par toutes mes jambes et je rirai et je coulerai vert de partout ». Quant à Silverberg, il annonce le rabelaisien *Mars Attacks* de Tim Burton à travers une nouvelle humoristique comme *Les éléphants d'Hannibal*. Moins connue, Joanna Russ inventa, elle, un très novarinien *Manuel de conversation* à *l'usage des touristes* :

***A la réception : […] êtes-vous comestible ? […] Ceci est mon oreille […] Cela doit-il être jugé érotique ? […]. A l'hôpital : […] Mon orifice d'ingestion ne se trouve pas à cette extrémité de mon corps […]. Au théâtre : Je n'ai pas fait exprès de m'asseoir sur vous […] Pourriez-vous vous déformer plus bas ?*** [310]

Un peu dans le même style, Boris Vian écrivit une chanson martienne annonçant les anomalies comiques (cf. « tes trois grands yeux », « toutes tes mains dans les miennes », « [prendre] ses treize jambes à ses deux cous ») de certains personnages novariniens. Toutes ces bizarreries issues de l'imagination humaine, Borges les recensa également dans son *Manuel de zoologie fantastique* (cf. Animaux des miroirs, Animaux sphériques, Harpies, oiseau Rock, basilic, béhémoth, cheval de mer, cerbère, catobéplas, centaure, cent-têtes, cerf céleste, dragon chinois, sphinx, golem, griffon, Hydre de Lerne, kami, Houmbaba, kraken, lièvre lunaire, nagas, Octuple Serpent, Odralek, Rémora, unicorne, ouroboros, zaratan, etc.), n'omettant presque aucun imaginaire (qu'il soit américain, asiatique ou européen) : en se reportant à cet ouvrage érudit, on trouvera encore des similitudes avec la tératologie comique proposée par Valère Novarina, effectivement composée (*in* A.I., p. 16) de « toutes sortes d'êtres : à pieds à poil à peau en vain et en sapin – et autres (l'autre étant ici vraiment autre, voire autruiterrestre).

### → *S.F. et scène : l'univers novarinien*

La trouvaille géniale de Novarina est d'avoir su évoquer sur scène ce type de monstres. A sa façon, il les invite au théâtre et transpose sur le plateau tout un univers de science-fiction. Bref, ce qui était jusqu'alors récit mythologique, de S.F. ou d'heroic fantasy peut tout à coup faire théâtre, être montré et provoquer le rire, mais aussi l'angoisse, ceci se redoublant d'un effet de dépaysement absolu. Ici, entendons-nous bien : il ne s'agit pas de prétendre que *Le Drame de la vie* est en tous points comparable à un ouvrage de science-fiction ; il s'agit,

[310] ***Johanna Russ, Manuel de conversation à l'usage des touristes, « Univers 04 », Le Livre de poche, 1970, p. 366.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

pour qui se pique (tel le narrateur-auteur d'*Une Saison en enfer*) de donner du prix à certains aspects parfois méprisés de la culture populaire, de constater certaines correspondances. Ainsi, l'esthétique kitsch à l'œuvre dans les premiers magazines (cf. *Amazing Stories*, *Weird Tales*, etc.) consacrés à ce mauvais genre (pour faire allusion à l'éclectique émission de France Culture) nous semble rejoindre un peu le grotesque novarinien.

Tout comme Henri Michaux (« Trompes qui deviennent si vite des tentacules. Comme c'est saisissant ! Comme on s'en doutait d'ailleurs !») et tel un Monsieur Jourdain sans la balourdise, Novarina fait peut-être de la S.F. sans le savoir ou pour mieux dire : sans se poser vraiment la question. Le résultat obtenu est tout à la fois, comme chez Michaux, drôle, poétique et vaguement inquiétant. Ce qui est sûr, c'est qu'il y a chez Novarina une audace et un lâcher-prise dans l'imaginaire que l'on ne retrouve pas si souvent que cela chez les auteurs français contemporains (sauf parfois chez Volodine, Andrevon, Bordage, Brussolo, Topor ou Barjavel), S.F. et Fantasy étant plutôt, par ailleurs, des genres anglo-saxons – d'où les rapprochements (cf. Matheson, Russ, Silverberg, Rice Burroughs) proposés ci-avant. Notons que le terme de "science-fiction" (où tout nous est présenté comme étant vrai d'emblée) convient beaucoup mieux que celui de "fantastique" (où ce qui survient est jugé anormal) ; c'est ainsi que dans cet (?) univers, tout le monde est plus ou monstrueux. En fait, ce serait plutôt la langue elle-même qui présenterait des caractères de monstruosité…

### 3.5.3. De la parole considérée comme un Alien

Devant la Parole, qu'elle soit novarinienne ou pas (tout le monde en a un jour fait l'expérience), on peut être saisi, effrayé, impressionné par la multiplicité des possibilités qui s'offrent à soi pour exprimer quelque chose : pourquoi dire ceci ainsi alors que cela pourrait l'être de mille autres manières ? L'auteur répondrait peut-être que si l'on dit ceci plutôt que cela, c'est tout simplement parce que l'on est parlé ; en cela, la parole est assimilable à Dieu : c'est Dieu, et ce Dieu-là a quelque chose d'aussi monstrueux qu'Argus, Méduse ou Protée. Face à cette terrible parole, nous sommes un peu comme Œdipe redoutant les énigmes du sphinx ou (pour faire allusion à une célèbre œuvre de "fantasy") comme Bilbo tremblant face à Smaug.

Le démiurge, quant à lui, se présente comme un montreur de monstres, le Monsieur Loyal d'un cirque de mutants (des X. Men comiques ?) et nous donne surtout à voir cette monstruosité de la langue, qui, comme un alien, nous rentre littéralement dans la chair et nous possède corps et âme : si l'origine est rouge, c'est du sang qu'il aura fallu verser pour se laisser transpercer. La création novarinienne est à l'image de cette violence fondatrice : malgré le comique grotesque à l'œuvre dans les mangeries monstrueuses qui y sont suggérées, *Le Drame de la vie* reste sauvage, barbare et archaïque (un peu comme de la "dark fantasy" sans aucune concession). Quant à *La Lutte des morts*, c'est une guerre des mondes, un livre chaotique, apocalyptique. Malgré des apparences plus policées, *La Chair de l'homme* n'est pas plus tendre et toutes les autres pièces nous entraînent orphiquement dans des contrées parfois dangereuses pour l'esprit, Novarina semblant suivre les traces de voyageurs imprudents tels que Dante, Lovecraft, Artaud, Poe, Verne ou Michaux. Quant aux figures de style étudiées, ce sont plus ou moins des effets spéciaux qui nous font voir et même sentir, toucher la Parole ; cela dit, l'art performatif novarinien n'est pas toujours celui de l'illusion comme on l'a vu notamment dans le cas très concret de certaines opérations du langage comme la métaphore, le paradoxe, l'oxymore, la permutation ou la suppression-adjonction.

### 3.5.4. Une S.F. aux allures farcesques



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

On pourrait donc, revenons-y, faire figurer *Le Drame de la vi*e dans un catalogue (non raisonné ni raisonnable) de science-fiction, tant le dramaturge y est parfois proche du genre – en somme, nous verrions bien une entrée "Novarina" (mais surtout donc pour *Le Drame de la vie*) dans un Dictionnaire Pataphysique de la Science-Fiction. Plus classique (et pour cause : il est quasiment l'inventeur du genre), Lovecraft, auteur de Dark fantasy et, comme Verne, grand lecteur de Poe, sut en son temps et comme dans la nouvelle intitulée *Dagon* (un des dieux en bois de la Bible), apporter lui-aussi une touche très personnelle en n'étant jamais vraiment sûr de rien (« Je décidai que ces personnages grotesques ne pouvaient être que les dieux imaginaires de quelque tribu ») et surtout pas de la netteté de la frontière existant ou pas entre fantastique et réalité ; tout comme l'inventeur (?) de Chtulhu, l'auteur du *Drame de la vie* (surtout en tant qu'on peut le voir comme un des fils spirituels de Jarry) nous semble capable de prendre au sérieux (c'est à dire pataphysiquement) l'imaginaire et les mondes parallèles. Mais cette prise au sérieux est bien sûr très relative – et l'éclat de rire rabelaisien n'est jamais très loin !

Par le biais de la radio, Orson Welles fit croire à tout un peuple qu'il existait des hommes verts ; dans ce cas précis, tout comme chez Novarina ou Tim Burton (qui, avec *Mars attacks*, a peut-être réalisé le premier film rabelaisien de science-fiction), nous sommes en fait en pleine farce. Quant à ce passage de *La guerre des mondes* de Wells (un auteur que Jarry lisait volontiers) , il nous renseignerait sur l'aspect terrifiant de ces fameux Martiens :

***Une grosse masse grisâtre et ronde, de la grosseur à peu près d'un ours, s'élevait lentement et péniblement hors du cylindre. Au moment ou elle parut en pleine lumière, elle eut des reflets de cuir mouillé. […] il avait sous les yeux une bouche dont les bords sans lèvres tremblotaient, s'agitaient et laissaient échapper une sorte de salive. […] Une appendice tentaculaire long et mou agrippa le bord du cylindre et un autre se balança dans l'air. Ceux qui n'ont jamais vu de martiens vivants peuvent difficilement s'imaginer l'horreur étrange de leur aspect, leur bouche singulière en forme de V et la lèvre supérieure pointue, le manque de front, l'absence de menton au-dessous de la lèvre inférieure en coin, le remuement incessant de cette bouche, le groupe gorgonesque des tentacules, […], leurs mouvements lourds et pénibles […] et par-dessus tout l'extraordinaire intensité de leurs yeux énormes.***[311]

Dans ce passage, c'est donc l'inquiétude et l'angoisse qui prédominent, et la dimension farcesque (l'esprit de farce) nous paraît absente. Souvent décrits avec un certain humour, les personnages novariniens, grandioses et saugrenus, semblent s'inscrire à leur tour dans une certaine tradition (peut-être moins française qu'anglo-saxonne) de l'invention de monstres venus ou pas de l'espace.

Il se peut même que les visions novariniennes du « monde d'outre-part » contribuent à modifier en profondeur (*idem* pour Dieu et pour la mort) notre perception de cela qu'on n'avait pas vu mais dont on parlait quand même. C'est là, en effet, un paradoxe bien extraordinaire, et qui existe depuis très longtemps : on ne les voit jamais et pourtant il existe bel et bien une authentique *doxa* de l'extraterrestre (qui serait vert, avec des ventouses et se déplacerait en soucoupe volante), qu'il conviendrait d'interroger et de remettre en question. Longtemps, on a commis la même erreur pour Dieu souvent assimilé à une sorte de père Noël aux airs hugoliens – mais des voix se sont élevées, notamment celle de Spinoza qui, dans *L'Ethique,* critiqua efficacement cette absurde humanisation. Novarina, évoquant à

[311] ***H.G. Wells, La guerre des mondes, Gallimard, Collection 1000 soleils, Evreux, juin 1973, p. 33.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

son tour le vide du divin et parlant de ce qu'on ne peut pas dire, continue le combat entrepris en renouant intelligemment avec la tradition ancienne de la théologie négative.

Moins conscient de ce qu'il apporte (et pour cause : ce n'est pas sa culture et il ne se pose même pas la question) en ce qui concerne la représentation de l'extraterrestre (chez lui multiforme, au corps explosé, cubiste ou sans corps ou s'étonnant de l'ordinaire humain qu'il découvre en lui), Novarina travaille également, sans sembler le savoir, à un renouvellement complet des valeurs, des catégories et des apparences du troisième type, proposant même à travers son œuvre-sphinx une nouvelle *doxa* martienne qui pourrait faire date dans l'histoire de la science fiction.

### 3.5.5. Des mutants comiques aux pouvoirs paranormaux

#### → *Que peut le corps et que peut le cerveau ?*

On a vu précédemment que le « déhommé » novarinien était peut-être une sorte de mutant allant vers le vrai corps (celui qu'on n'avait pas compris, pas encore réalisé), un corps capable de se dédoubler pour nous faire voir les choses autrement, en nous permettant de penser de plus loin en ayant des points de vues différents (celui du caillou, par exemple), de penser « hors d'homme » et d'avancer sur d'autres chemins.

En même temps, il semblerait qu'il y ait aussi chez Novarina toute une réflexion sur le pouvoir et la relativité de ce pouvoir : l'artiste lui-même a-t-il un vrai pouvoir sur sa création ? Maîtrise-t-il tout ? Ne peut-on pas par exemple (L.M., p. 353) avoir « peur d'un animal qu'on dessine » ? Autre aspect troublant : immergé dans le travail, Novarina constate qu'une « hyper-perception se développe » et se compare à une sorte d'homme-taupe : cette transformation le dépasse, dépasse son entendement ; il ne sait pas vraiment ce qui est à l'œuvre mais, fidèle au but qu'il se fixe (Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire), essaie tout de même d'expliquer ce type de phénomène étrange.

Quant au paranormal (cf. télépathie, télékinésie, téléportation, ubiquité, lévitation, dématérialisation), il intéresse également l'auteur (ce qui nous paraît très logique), ce dernier se demandant par exemple si l'on peut « commander une autre personne que soi » (D.V., p. 82) ou si l'on peut, « par le recours de la pensée », « réduire le monde à rien » (D.V., p. 100) ou « réduire autrui en poudre » (A.I., p. 27). Autres interrogations : peut-on (J.R., p. 60) « téléphoner mentalement à sa sœur » ? Peut-on (O.I., p. 27) « [pénétrer] avec la tête dans le mystère des objets » ? Que contrôle-t-on du monde extérieur ? Sommes-nous capables de le savoir vraiment ? Jusqu'où pourrions-nous aller ? Que peut le cerveau ? Que peut le corps ? Ce sont là de grandes questions philosophiques que se posaient certes déjà Descartes et Spinoza mais il semblerait que la très bonne science-fiction puisse à l'occasion et à l'instar du théâtre novarinien, prendre le relais de la philosophie : quand on lit les textes de Jacques Sternberg, une nouvelle comme *Tu brûles* de Robert Schekley, des romans comme *Le rasoir d'Occam* de David Duncan et le *Solaris* de Stanislas Lem ou même un film populaire comme *The Truman show* (sorte de variation cinématographique sur le thème novarinien-stoïcien des rapports existant ou pas entre intérieur et extérieur), on s'aperçoit que cela arrive en effet .

La spécificité novarinienne consiste dans le caractère incongru (et souvent inutile) des pouvoirs évoqués : pêle-mêle, on pourra éjaculer par les poignets, faire marcher un pain comme si c'était un animal de cirque, parler des dents (*in* A.V.) ou encore « voir par les oreilles » (D.A., p. 118), « téléporter ses yeux en les envoyant « à l'ouest » (D.V., p. 216), « [jeter] des jets verts » (D.V., p. 226), « parler par l'estomac » (L.M. ; p. 344), « [penser] du ventre et [parler] des fesses » (B.C.D., p. 144), « déplacer son casque avec ses yeux » (J.R.,



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

p. 70), entendre des paroles « sans avoir d'oreilles » (D.V., p. 244), « [voir] avec [les] mains » (T.P., p. 68)» [chanter] avec les pieds » (D.V., p. 237) ou « [ranger] ses doigts dans l'ordre inverse » (D.V. ; p. 293) : « Il a le pouce à la place du p'tit doigt ». Dans *Le Monologue* (nouvelle éd., p. 32), on notera encore cette phrase ambiguë : « l'oreille mange le son » – il n'est pas sûr que ce soit une métaphore. Ailleurs (*in* O.I.), on « [pissera] l'amour par les yeux » et on aura des « bras loquaces » à la page 309 du *Babil des classes dangereuses*, page où il sera encore question d'un « repas rapidissime des bras ». Autres exemples, ceux-ci puisés dans *Le Repas* : « ventre respirant dans ma pensée » (p. 102) ou « yeux dans le ventre » et « bouche de notre langue » (p. 109).

Quand il parle de son travail, dans *Le Théâtre séparé* par exemple, l'auteur use également de métaphores étranges : s'il se dit que « l'œil écoute », ici l'on affirme que « [c]'est l'oreille qui écrit » (p. 24) – de même, on pourra « lire par les oreilles (p. 13), etc. Son camarade Serge Pey (dans *La Main et le couteau*) propose d'ailleurs des variations similaires (cf. « oreille qui voit » mais encore « mains dans les yeux » ou « bouche capable de devenir une oreille). *Idem* pour Jean-Luc Parant : « Nos yeux sont les narines de l'espace. L'œil de la vue est le nez du vide sans fin qui nous entoure »[312] – quant à Bernadette Bost, elle développe l'idée que ce n'est pas seulement Louis qui peint mais que c'est aussi l'ouïe [313] ; de même : oreilles et âne mangent le son (novariniennement parlant). Autre correspondance à noter : avec Jarry (toujours lui), lorsqu'il écrit dans l'acte III d'*Ubu roi* : « […] j'ai des oneilles pour parler et vous une bouche pour m'entendre ».

Dans *Le Discours aux animaux* (p. 263), il semblerait qu'on puisse cumuler les pouvoirs bizarres, être un défi vivant au sens commun et « passer [sa] vie à tromper [ses] médecins » (cf. « respirer l'air par l'intestin, parler des doigts avec ma voix, flotter sur terre, marcher à planche, vivre de dos, croiser à pied l'humanité qui passe en biais »). Enfin, lapidé de « mille divers projectiles lapidants » (« pains, poteries, planches, boue par morceaux, paquets d'eau, fesseries, jets des mille choses en l'air qui zèbrent »), un des "je" du *Discours aux animaux* s'en sort miraculeusement : « rien ne vint sur moi tomber et aucun de ces corps jetés en objets ne chuta : tous s'envolèrent comme dissipés ! J'étais plus là sauf la lueur […] Rien qu'une horde de Jean Passé ».

A la page 34 de *L'Origine rouge*, l'auteur semble évoquer furtivement un thème (également abordé à la fin du *Miracle de la rose*) : la téléportation en pensée – permise chez Genet (s'appropriant iconoclastement une tradition médiévale) par le sentiment amoureux. Ici, il s'agira de « s'en aller au gré de [sa] vie » dans/par « l'autopensée », l'« autopensée » étant présentée comme un véhicule possiblement sacré (d'ailleurs on est « [à] genoux dans l'autopensée »), ce qui implique peut-être aussi un déplacement dans le temps. Il semblerait encore qu'on puisse, en se dédoublant phénoménologiquement (cf. « autrui le corps »), observer son propre corps et même lui parler en le dirigeant comme une âme téléguidée – *idem* pour des parties du corps (yeux, bras, jambes et tête notamment) qu'on pourra expulser de soi, mais sans être certain que le boomerang reviendra.

Dans *L'Acte inconnu*, on est « assis dans [sa] pensée » (p. 110), comme si le crâne était un cockpit et le corps un robot. Autres facultés étonnantes : « commettre » des pieds (p. 107), « s'élaguer » de ses bras (p. 12), « [disperser] les membres de [sa] pensée » (p. 109), « [mobiliser] en [soi-même] les cellules de la peur » (p. 48), etc.

[312] Jean-Luc Parant, « L'infini dans l'infime », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 307.

[313] Bernadette Bost, « L'ouïe peint : la voix et la vision dans l'œuvre de Valère Novarina », *La voix de Valère Novarina*, op. cit., pp. 130-140.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Car enfin, la bizarrerie concerne aussi des choses plus intérieures – mais qui peuvent néanmoins s'exporter. Ainsi de la raison : dans *L'Origine rouge* (p. 76) par exemple, on se demandera « Où as-tu garé ton esprit ? », possible retravail poétique du fameux « Où avais-je la tête ? » Ailleurs (O.R., p. 19), on annoncera « je mets mon moi en mouvements dans un coin du centre béant de la tête de mon cerveau supérieur droit », métaphysique sportive rappelant un peu les exercices spirituels préconisés par Ghérasim Lucas. Ces pouvoirs impliqueront souvent un corps non-humain : « je vais porter mes trois lèvres à ma bouche incrédule » (J.R., p. 65), « Moi qui ai appris à mes deux mains à marcher, j'ai plus qu'à voir si j'ai encore aux pieds deux yeux qui parlent » (D.A., p. 292). De même, dans *Le Drame de la vie*, on croisera des « gens à qui seule l'embouchure faite au front permet l'émission d'opinions » (p. 289) et des personnages masochistes (« nous sommes fiers d'absorber vos insultes ») pourvus de « trous d'espérance » qui « acceptent tout ce qui se présente avec grande joie » (p. 205). Se poseront alors, éventuellement, des problèmes d'éthique : dans *L'Origine rouge* (p. 154), la ville de Roanne sera d'ailleurs maudite pour avoir « encouragé l'union à une femme comprenant un trou de plus que d'habitude ».

Dans *Le Drame de la vie* (p. 141), un autre personnage « [tente] quatre fois dont trois fois récidives de se reproduire avec sa sœur dans la bouche » (mais il s'agit sans doute d'un pervers sexuel). Un certain type de communion évoque les pratiques peut-être également sexuelles d'une secte vraiment très étrange : « Nous allons nous attacher tous un par un par les trous pour nous réunir au mystère » (D.V., p. 190). Après la mort, « les âmes se tamponnent » et « crient aux chiens » (D.V., p. 202). S'exprime sans doute ici un désir de se « déhommer » carrément ; on est pour un corps de type ovnique – mais (S., p. 108) comment « quitter mon vaisseau corporel pour de bon » ?

Les acteurs novariniens, quant à eux (et sans toutefois les comparer à des mutants) doivent s'efforcer de se mettre au diapason de cette nouvelle donne ; Claude Merlin s'en explique dans un article :

***Il ne s'agit pas seulement d'apprendre par la mémoire, mais aussi par les pieds, par les mains, par tous les pores : cela se déplace, s'étend, s'éloigne et réapparaît, devient une matière en expansion, comme un monde. Non, pas un monde, le monde !*** [314]

### → *Novarina, farceur polymorphe*

Si nous avons, ceci dans le cadre d'une initiative fort peu universitaire, choisi d'intituler « Mars attacks » cette partie de notre thèse, c'était pour faire allusion, non seulement à H. G. Wells, mais également à un cinéaste (et dessinateur) évoqué ci-avant tout à la fois populaire et inventif dont l'univers rappelle en bien des points celui de Novarina (humour souvent noir, rapport à l'enfance, effets grotesque); il s'agit, ainsi qu'on l'aura compris, du talentueux Tim Burton qui, par exemple, donne à un de ses émouvants personnages, « The girl with many eyes », non une « bouche au front » comme l'auteur du *Drame de la vie* (p. 265) mais plusieurs globes « oculiers », ce qui rappelle aussi un peu le personnage mythologique répondant au nom d'Argus. Topor, quant à lui (in *Café panique*), dessine une « Miss Univers » faite de bric et de broc et présentant des excroissances ne relevant pas d'un corps humain connu ; par le fait qu'elles appartiennent à d'autres formes de vie (ici végétale), les dites excroissances pourront, par exemple, nous rappeler les oreilles-gorilles novariniennes.

[314] *Claude Merlin, « L'Offrande imprévisible », Valère Novarina, Théâtres du verbe, op. cit., p. 239.*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Au fond, l'univers "S.F" est lié à l'enfance et fonctionne comme un refuge : « Quand ça ne va pas, je pense à la planète de la lune » écrit Novarina… Un rapprochement serait également possible avec les *comics* américains, les mutants novariniens n'en finissant pas de s'étonner de capacités humaines (parler, posséder des pieds, des bras, etc.), toutes présentées comme extraordinaires. De fait, ce que nous pourrions considérer à juste titre comme des pouvoirs paranormaux a l'air normal pour les personnages de Novarina cependant qu'eux s'étonnent de ce qui nous paraît aller de soi : leur rapport au corps et à la parole est de cet ordre. Derrière ces amusants paradoxes, il y a peut-être une sorte d'enseignement voire une morale et un rappel à l'ordre : le corps est un néon, le corps est une fête, une « joie de A à Z » ; il y a de la joie à hommer mais on a tendance à l'oublier. Autrement dit : il y a « lieu de louer » mais Adam ne sait plus remercier : depuis qu'il a défié la parole avec ses mots à lui, il se croit tout permis. Il est surtout blasé de tout (du corps, de la nature, etc.) et n'a plus la fraîcheur enfantine qu'ont su miraculeusement garder les personnages novariniens, s'étonnant d'être, de parler, d'avoir des pieds, de saisir des objets, etc.

Ce qui est sûr, c'est qu'on ressent chez Novarina comme une joie à créer encore et toujours de nouveaux monstres : la galerie de personnages qui se constitue sous nous yeux est finalement moins comparable au panthéon hindou qu'au délire imaginatif d'un enfant inventant des histoires et des situations cocasses à partir des jouets hétéroclites (ici, ce sont plutôt des concepts, des mots-monstres et/ou des figures de style) qui se trouvent être en sa possession.

### → *Docteur Impossible et Docteur Octopus*

Restons donc encore un peu en enfance pour rapprocher la mythologie novarinienne de la très récente galaxie super-héroïque. Dans les deux cas en effet, nous sommes en présence d'un univers carnavalesque où l'onomastique occupe une place très importante – Docteur Strange, L'Homme-Sable, Mystério, Cyclope, La Chose, Le Fauve, Tornade, Diablo, Nova, Galactus, Griffe Jaune, Le Fléau, La Cape et L'Epée, Morbius, Docteur Octopus, L'Homme Impossible, Vision, Crâne rouge, Namor, Veste Jaune, Electro, Le Bouffon Vert, La Torche Humaine, Docteur Fatalis : ne dirait-on pas une liste à la Novarina ?

Aussi bien, on pourrait estimer qu'un super-héros tout de souplesse, d'astuce et de vivacité tel que Spiderman fonctionne comme un avatar d'Arlequin, un personnage de théâtre comparable à Scapin ou à Figaro : traduits en français, les textes de la grande période du genre (disons 65-75) sont même assez théâtraux, L'Araignée ne se contentant pas de tisser sa toile mais lançant force piques à ses adversaires (les narguant pour « leur miner les moraux », se moquant de leurs costumes, etc.), ce que le cinéma, forcément plus rapide que la bande dessinée (et allant surtout plus vite que la parole), ne saurait rendre pleinement.

Viscéralement lié (ce qu'Adam n'est pas forcément ni Jean ni les autres) à un univers urbain fait de stress et de gratte-ciel (Spiderman ne donnant rien à la campagne), le super-héros est également un personnage tragique ; souffrant, douloureux, il n'a rien voulu, rien demandé : son sacrifice comique (pour user d'une terminologie novarinienne), c'est d'assumer son nouvel état, ce qui implique des problèmes qu'il n'aurait jamais eus sans cela : le don tombe littéralement sur l'élu comme la foudre ou la parole de Dieu fondant sur le prophète et s'emparant littéralement de lui (cette emprise concernant le corps et l'âme). Dès lors, il doit changer de vie, passer à la vitesse supérieure. C'est un ordre impérieux : on est sommé de faire fonctionner la machine nouvelle ; il faut jouer le jeu : on était donc



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

né pour cela, pour voler dans les airs, grimper aux murs, soulever 400 tonnes certes mais aussi, plus novariniennement, pour parler, sentir, toucher, entendre, marcher, etc.

Bref, on le voit : ce qui, *a priori*, n'est pas du tout comparable présente en fait bien des similitudes. Dans cette nouvelle mythologie souvent ridicule mais parfois intéressante lorsque considérée dans une perspective et sur un plan rabelaisiens (cf. dimension carnavalesque, rapport au masque, excès en tous genre, etc.), il est même un personnage qui possède un super-pouvoir – pour user cette fois d'une terminologie chère au fondateur historique de la galaxie Marvel (Stan Lee) – qu'on pourrait presque qualifier de novarinien ; c'est que son cri fabuleux qui lui permet aussi de voler présente les caractères d'une parole performative ayant une action (ici très destructrice) sur les êtres et les choses : il s'agit du Hurleur, que nous nous permettons donc, initiative certes assez peu académique (car, malgré l'intérêt que leur porte Umberto Eco, ce type de personnage est encore assez peu pris au sérieux) d'évoquer ici.

Onomastiquement très proche du novarinien Docteur Impossible, L'Homme-Impossible semble, lui, à même de donner corps en se dédoublant au concept novarinien d'autrui-le-corps mais la chose est discutable puisque l'extraterrestre en question a un pouvoir sur le sien tandis que l'Animal du temps ne comprend même pas qu'il en possède un, qu'il soit doté de ce corps qui, de surcroît, « sent la mort » et n'a sur lui, sur sa « bête vide » (ou sa « coquine de tête »), ses « typias, les « garçons qui [sont] devant » (ses bras), ses « orilles » ou son « membre réclameur », qu'un contrôle tout à fait relatif.

Evoqué dans la liste proposée ci-avant, Mystério semble incarner l'opacité à lui tout seul. Or, n'est-ce pas l'une des caractéristiques premières de l'œuvre étudiée ? Devant ce personnage opaque, on aura dans certaines cases (car à l'époque, ces *comics*, autre point commun, n'était point dénués d'humour) le même type de réaction critique, sceptique que celle d'un philistin parfaitement hermétique à l'hermétisme novarinien, le mot Mystério pouvant (dans le principe) être remplacée par Parant, Gatti, Tarkos, Guyotat, etc.). C'est aussi pour nous une manière de mettre en scène une critique impuissante devant l'opacité de l'œuvre : les outils ici utilisés (rhétoriques, universitaires) permettront-il de voir ce qui se cache derrière la fumée ? Cette fumée serait-elle synonyme d'esbroufe comme dans le cas de cet avatar raté du Magicien d'Oz qu'est ce personnage de *comics* ? Nous ne le croyons pas.

Cela dit, le super-héros se définit surtout par un surplus (de force, de vitesse, etc.) tandis que l'anti-héros novarinien se définit par un vide, un manque : il ne se remet pas de son étonnement initial, ce que le super-héros, moins philosophe, semble surmonter beaucoup mieux – il y a encore le cas du personnage que ses pouvoirs indiffèrent, comme les filles de la sorcière de Marie Ndiaye, «[initiées] aux mystérieux pouvoirs » ou comme le Dutilleul de Marcel Aymé, « peu curieux d'aventures et rétif aux entraînements de l'imagination », alors qu'il « [possède] le don singulier de passer à travers les murs sans en être incommodé ».

De plus, le personnage novarinien ne s'exprime pas de façon mélodramatique – comme souvent les super-héros (Spiderman constituant ici une exception notable) – ou alors c'est pour rire (et cela fonctionne très bien). De fait, les grotesques et fantastiques évocations novariniennes, si elles sont parfois un peu inquiétantes sur les bords, sont aussi très souvent bon enfant, rabelaisiennes voire potachapataphysiquement comiques (pour proposer à notre tour un mot-monstre).

### 3.5.6. « Macro et Micro » : de quelques effets swiftiens



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Plus littérairement, d'autres personnages évoqueraient plutôt les effets de disproportion à l'œuvre chez Swift dans les *Voyages de Gulliver*, voire, dans l'exemple qui suit, les travaux d'Hercule et l'Atlas-Cosmophore : « un homme qui tire le monde avec sa tête […] il avance à toute force dans le monde physique qu'il plie comme un roseau » (D.V., p. 294). De même, dans *L'Opérette imaginaire*, au lieu de « tirer le diable par la queue », on tire Dieu « par un câble » (p. 45).

Dans cet autre exemple, étant donné le chiffre astronomique évoqué, on serait plutôt dans le *Micromégas* de Voltaire : « J'ai la tête à six cent mille kilomètres de mes pieds » (D.V., p. 291), phrase comparable à « je me pendis moi-même en me voyant d'avion » (D.A., p. 7). On invente même de nouveaux chiffres astronomique comme, dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 239), avec les « Marmillards de billons ». Comme chez Beckett, le corps est parfois très loin (dans *L'innommable*, il est en Australie), ce qui pourrait expliquer des phrases comme « Plus rien parvient à mes naseaux » (S., p. 164) : on n'est plus là pour rien sentir, on a le nez ailleurs, peut-être en Australie : tout cela ne nous concerne plus.

L'oxymore du « Nain Gigant » nous rappellera une phrase d'Hugo : « Il y avait de l'Antée dans ce pygmée ». Quant à l'association macro/micro, elle se retrouvera dans l'image des « huit cent cubes dans sa tête d'épingle » (D.A., p. 187). Dans *Le Drame de la vie*, on croise un poupon gras de trois cent kilos (p. 136), un personnage argussien possédant « douze millions d'orifices » et une mère ayant » trois cents enfants qui tonitruent » : dans les trois cas, on part d'un personnage *a priori* humain et on lui attribue les caractéristiques d'un organisme de type animal – pachydermique ou autres (œufs de poissons, têtards des grenouilles, etc.) – ce qui introduit un décalage grotesque et monstrueux. C'est qu'ici, tout est affaire de point de vue ; ainsi (S., p. 27) : « A Moellesullaz, de la viande vient d'être identifiée à la frontière Vorace. Un gramme selon les manifestants, huit cent dix kilos selon les inspecteurs » (supposons qu'on est dans un monde où la viande remplace la drogue ; soit c'est un pays très pauvre, soit ses habitants sont en général strictement végétariens). Plus onomastiquement, les « Mangeurs Ouranique et le « grand gobant » sont encore des évocations susceptibles de donner le vertige ; par opposition, le « vieil Adam parlé », un et nu, paraît bien dérisoire.

### 3.5.7. « Au rendez-vous des aberrances » : le comique d'anomalie

Certains monstres sont des hybrides relevant en partie de l'animalité : « Voyez déjà comme ils nous saluent avec leurs trompes d'amour » (D.V., p. 24) : ici, l'éléphant humain semble surgi d'un bestiaire volodinien. Grégoire Samsa fait retour aussi (« six pattes en haut, six pattes en bas »), même si la métamorphose est ici constante : à chaque page, de nouveaux monstres (« Chien Mutant », « Hydre à 8 pattes », etc.) surgissent encore et toujours, comme autant de clowns faisant leur numéro, un numéro où ils mettent en avant ce qui les rend différents du commun et de la tribu humaine (caractéristiques, pouvoirs, anomalies, etc.).

Dans cet univers – qui de ce point de vue ressemble beaucoup à celui de Roland Dubillard (cf. *Naïves hirondelles*, *La Boîte à outils*, etc.) –, l'étrangeté concerne aussi les objets, les vêtements, les plantes et les fruits (« mot-mangue » et autres) : c'est ainsi qu'on recense une « porte vivante » (pouvant rappeler la malle à pattes de Terry Pratchet et le bouton à cinq pattes de Raymond Roussel), que dans *La Lutte des morts* (p. 231), on part à la chasse aux tasses (une chasse carrollienne en diable) ou qu'on lance dans un élan performatif « Que vivent des pierres à face d'hommes » dans *L'Origine rouge* (p. 171). Quant à l'habillement, il doit aussi s'adapter aux morphologies : on pense notamment au « panatarlong avec un orifice pour les yeux » de la page 272 du *Drame de la vie*, œuvre dans laquelle on enfile des « caleçons à urgence » (p. 13) pendant que dans *La Lutte des*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

*morts*, on mettra une « blouse à silence » et des « socquettes à patience » (p. 515) ; ailleurs, on consigne une « banane en plastron » – et il faut peut-être voir dans les « plantes qui marchent » une allusion (une réminiscence ?) à la fin de *Richard III* où ce sont des arbres (et même toute une forêt) qui semblent se mettre à marcher. Enfin, on voit des « boîtes se reclouer les pattes » dans *L'Acte inconnu* (p. 14), etc.

Où sont les choses qui n'ont ni nom ni être ? A coup sûr : dans l'œuvre de Novarina (même si ce dernier essaie malgré tout de nommer ce qui n'existe pas) mais on aura compris qu'ici, la dimension comique était omniprésente : elle va de pair avec un certain grandiose du saugrenu, sur lequel nous reviendrons et a à voir, tout simplement, avec la façon de nommer ; ainsi des « grands yeux qui pissent l'amour », cas typique (mais renouvelant efficacement « L'œil écoute ») de l'organe qui ne fait pas ce pour quoi il est prévu ; autre aberration typiquement novarinienne : le personnage impossible, comme cet « homme divisé courant après sa tête d'homme divisé d'homme divisé courant après sa tête » (D.V., p. 285).

La dimension novarinienne est aussi cartoonesque : c'est ainsi que, dans ces pièces, le personnage fait toujours retour ; il y a un constant renouvellement des figures, de la violence comique, des *gimmicks* cocasses, etc. A notre humble avis, Novarina propose même, et mieux que bien des surréalistes, des effets de surprise et de surgissement dont la littérature française n'était, jusqu'à lui (sauf parfois chez Céline, Max Jacob ou Benjamin Peret), pas vraiment capable – la chose écrite (par sa nature même, son principe) rendant ce type d'effets (toujours liés à une très grande vitesse d'exécution des personnages), extraordinairement difficile à rendre sur le papier, par le mot (ce domaine là étant plutôt la chasse gardée d'un Tex Avery).

### 3.5.8. « Si cette notion est maintenue »

De quoi parle-t-on ? De quelle dimension ? De quel corps ? De quelle humanité ? Tout cela vole en éclats. C'est pourquoi parler de « Umonde » ou de « Urlumonde », pour qualifier l'"Univers" décrit ("Plurivers" étant plus juste) décrit, nous paraît se justifier.

Le corps est changeant, il mue comme le monde, comme les mots : il est plastique, insaisissable. Dire ce corps et dire ce monde, voilà ce que nous aurons essayé de faire à travers cette sous-partie : à chaque surgissement, il s'agissait de se demander : de quoi cela procède-t-il ? Où sommes-nous ? Peut-on, pour en parler, « maintenir des notions » – l'idée vient de Beckett (celui du *Dépeupleur*) – appartenant à un monde humain normal ? User encore de catégories classiques, aristotéliciennes ? Peut-être que oui – mais alors en s'inspirant du sérieux d'Aristote ou de Pline lorsqu'il décrivaient des animaux qu'ils n'avaient jamais vus. Ce sérieux, il nous est difficile de le garder en lisant certaines de leurs descriptions – *idem* quand il s'agit de lire du Novarina.

La question est de savoir si les mots d'homme et de corps (voire de monde dans un sens terrien) sont ici pertinents, opératoires. La réponse est non. D'autres mots et d'autres approches s'imposent ; une rhétorique de science-fiction peut rendre compte de cela). C'est qui est certain, c'est que dans ce théâtre annonçant de futures mutations, un « déhommage » est en cours comme un fusée s'apprêtant à décoller vers de nouveaux horizons…

## 4. Portrait de V.N. en auteur de S.F.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Au fond, dans *Le Drame de la vie*, Novarina suit l'exemple d'Alfred Jarry qui, avec *Le Surmâle*, proposa bel et bien une œuvre de science-fiction : on y voit notamment un précurseur de L'homme bionique (alias Steve Austin) dont les prouesses concernent éventuellement la sexualité ; et dans *Les Sabines*, Marcel Aymé aborde un thème effleuré par l'auteur de *L'Origine rouge* à travers un mystérieux « ubiquiste » (p. 23), mot pouvant aussi évoquer la circassité. On voit donc que de grands écrivains français, sans oublier bien sûr Verne (*Voyage au centre de la terre*), Villiers de L'Isle Adam (*L'Eve future*), Rosny aîné (*La mort de la terre*), Maurice Renard (*Les mains d'Orlac)* Vian (*Et on tuera tous les affreux*) et Arrabal (*L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*), ont touché avec bonheur au fantastique et à la science-fiction ; Novarina s'inscrit finalement assez naturellement dans cette lignée-là en proposant à son tour, sans le revendiquer ni même le faire exprès toute une imagerie qui, de fait, s'apparente esthétiquement à de la S.F. comique (mais pas, semble-t-il, en ce qu'elle parodierait consciemment le genre). En fait, la technique de l'auteur consiste peut-être en ceci : se laisser traverser par la parole et donner libre cours à son imagination ; son contrôle est ici très relatif : « Ainsi allaient mes pensées en fusées dans ma coquine de tête » (J.S., p. 202)

Cette ultime partie paraîtra sans doute iconoclaste et saugrenue mais si nous y tenons (et ce d'autant plus qu'elle annonce celles qui vont suivre), c'est qu'à travers la métaphore de la science-fiction, nous avons voulu signifier avec une certaine force que l'alerte ne concernait peut-être pas seulement les zones de Broca mais aussi le paysage théâtral contemporain et l'histoire de la littérature mondiale. Dans le titre même que nous avons choisi de donner à cette sous-partie, « Mars attacks », il y a comme le surgissement d'une entité nouvelle, l'émergence de quelque chose d'inconnu jusqu'alors, et cela nous paraissait pouvoir s'appliquer à la fantastique proposition novarinienne.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

# Troisieme partie : Grandiose et saugrenu. Le comique novarinien

## I. Une écriture parodique

### 1. La machine à dire Voici

#### 1.1. Une rhétorique résolument anti-T.V.

##### 1.1.1. Le mépris

Dans l'histoire de la littérature, nous ne connaissons pas d'exemple d'auteurs (sauf peut-être Pasolini) dont le mépris pour la télévision ait été plus souverain. Par le procédé de l'apocope phonétique, Céline la dépréciait symboliquement en la surnommant « télévise » et redoutait avec raison la concurrence qu'elle allait faire au livre (« Les gens jouent même plus aux cartes depuis la télévision ») ; à l'occasion de pièces qui se jouèrent en Allemagne, Gatti tira sur elle à boulets rouges en mettant en scène des interviewers superficiels essayant de rendre glamour Rosa Luxembourg (mais le cynisme télévisuel sera aussi mis en scène par Norman Spinrad dans *Jack Barron et l'éternité*). Plus récemment, Chloé Delhaume (critiquant ce qu'elle nomme « l'ère des figurines ») l'assimile à une « boîte ogrière » dans son roman *J'habite dans la télévision*. Quant à l'auteur des *Contes de la folie ordinaire*, il prétendait ne pas comprendre un traître mot de ce que disaient journalistes et présentateurs, l'alcool fonctionnant chez cet être au fond sensible et délicat comme le moyen idéal d'échapper justement à l'éventuelle compréhension (violence, hypocrisie, magouilles en tous genres, etc.) de ce qui se passait sous ses yeux dans l'étrange lucarne – mais quand il est à jeun, voilà ce qu'y voit le narrateur-auteur :

***Je n'en croyais pas mes yeux. Dire que tous ces gens ignoraient à quel point leurs visages étaient laids, nus, adipeux, dégoûtants – bafouant toute décence. […]. Leurs plaisanteries pesaient deux tonnes. […]. Je ne connaissais pas le nom de ces gens, pourtant tous étaient des vedettes célèbres. On annonçait un nom et une vague d'excitation submergeait tout le monde - sauf moi. J'arrivais pas à comprendre. J'ai eu comme un vertige.***[315]

Sans prétendre que le vertige qui saisit le personnage (sans doute lié au sentiment de vide et d'incompréhension) a quelque chose de novarinien, l'idée d'un vertige télévisuel comparable à l'alcoolisme mais dû à un tourbillon d'images et de mots, sera astucieusement transposé au théâtre à travers des jeux de scène sur lesquels nous reviendrons. Enfin, quitte à choquer ceux qui (malgré les *Diablogues*) croient qu'une forme courte telle que le sketch ne saurait, quoiqu'il arrive, présenter des qualités d'écriture, nous rapprocherons la critique novarinienne de la télévision (et de la publicité) du travail de sape (et invitant à une certaine réflexion politique) d'un comique populaire tel que Coluche qui, en utilisant bien sûr

[315] ***Charles Bukowski, Au sud de nulle part, Le Livre de poche, Paris, p. 82.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

d'autres moyens (grossièreté assumée du propos, attaques *ad hominem*, etc.), a su dire ce qui n'allait pas : « On ne voit bien le mal de ce monde qu'à la condition de l'exagérer » disait Léon Bloy (un autre énervé, si l'on veut), et cela s'applique aussi à Céline, Novarina, Coluche, etc.

Il faudrait encore rapprocher le dramaturge de cinéastes comme Godard et Fellini qui parlent du danger que constitue cette "télé", présentée par eux comme en train de littéralement tuer le cinéma ; leur œuvre est militante : il ne veulent pas d'un homme rapetissé, s'abaissant à regarder des spectacles ineptes et non susceptibles de le faire progresser à l'image de ceux que regardent les personnages du *Jardin de reconnaissance.*

### 1.1.2. Contre le groin

Pire donc que le « Minotaure des antres », métaphore célinienne pour le cinéma, la terrible « machine à dire Voici » est surtout un terrifiant rouleau compresseur ; pour qualifier le monstre, Novarina trouvera une autre image forte, celle du groin, comme dans ce passage judicieusement choisi pour présenter *L'Origine rouge* dans le cadre une brochure du Théâtre Garonne (preuve de l'importance primordiale du thème en question au sein de la pièce) :

***Quatre fois la scène est traversée à l'improviste par LA MACHINE A DIRE VOICI. Elle nous dit ce qu'il faut penser du réel : « Comment faire pour qu'encore davantage et partout le réel pullule ? » ; c'est la « télévision » au nom trompeur : la caméra voit jamais « loin », la caméra veut vous toucher, va toujours au sang comme le groin. Elle nous intéresse au passage avec les exploits des troupes humanitaires et remplit les interstices du drame comme faisaient les anciens clowns. C'est très sciemment qu'on nous dresse un peu plus chaque jour à employer un mot pour un autre ; les jeux de mots sont « jeux de sang » et un peu partout dans le monde, on meurt par glissements de mots. Il n'y a pas d'affaire au monde plus importante que le langage. »***

Dans un article, Patricia Allio commentera à ce propos :

***L'auteur réitère inlassablement la critique de la conception instrumentale du langage qui aujourd'hui prend la forme d'une apologie de la communication indiscrète que rien ne semble pouvoir arrêter ni contraindre. […] La cible, la source ou s'alimente cette fois le comique novarinien dans L'Origine rouge est la télévision et la langue des journalistes, parce que la télévision veut « toujours toucher », parce qu'elle « va au sang comme le groin ». Les machines à dire Voici incarnent des parodies tonitruantes de ces habitus langagiers qui, habituellement, ne nous font pas même sourire tant nous y sommes habitués. C'est l'occasion pour l'auteur de déployer d'invraisemblables inventions. On assiste alors au surgissement de ces machines qui deviennent des speakers délirants débitant de fausses informations, se répétant inlassablement, telles des pendules d'où sort toujours le même semblable coucou, chaque fois comme si c'était la première fois. C'est ainsi qu'œuvre la dimension salvatrice de l'écriture novarinienne, libérant le langage de son aliénation dans la communication.***[316]

Le but de l'auteur est au fond de remettre certaines pendules à l'heure : il cherche à nous rappeler que si les machines communiquent, l'homme parle ; il refuse qu'Adam fasse un

[316] ***Patricia Allio, « La Passion logoscopique », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 118.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

dieu d'Audimat et de la télévision, un objet presque sacré – dans *La Scène*, un personnage dit même « Je le jure sur la tête de la télévision » (c'est dire l'importance de la machine ici présentée comme sacrée, au même titre qu'une Bible nouvelle). Encore une fois, Novarina n'est pas loin de la réalité, le complexe panthéon des stars et des sous-stars pouvant presque, dans son principe, nous rappeler l'Hindouisme.

Dans sa mise en scène tout à la fois originale et respectueuse du *Théâtre des paroles*[317], Lydie Parisse a d'ailleurs eu l'idée de présenter la télévision comme une idole au pied de laquelle on dépose des bougies, les images défilant sur l'écran étant celles d'un match de football fameux auquel participa Michel Platini – à un autre moment nous est proposé tout un jeu de gags à partir d'une échelle, qui est peut-être celle de Jacob (nouvel exemple de porosité théâtrale réalisée entre le rire et le sacré).

Comme un dieu monstrueux, la Machine pourra aussi inquiéter ; dans *Le Drame la vie* par exemple, un « grand poste de télévision » est dit « jamblique » : ces « jambles » contribuent à donner d'elle une image monstrueuse tout comme, dans *La Scène*, le jeu de Dominique Parent : ici, quand la Machine déraille, on pense à la transformation de Jekyll en Hyde ou à l'ordinateur fou du *2001* de Stanley Kubrick – ce cinéaste, notons-le au passage, a d'ailleurs évoqué l'inquiétant pouvoir de l'image dans *Orange mécanique*, tout comme le fit David Cronenberg dans *Videodrome :* si l'approche novarinienne est *a priori* plus plaisante que dans ces deux films, il ne faut pas s'y fier : sa vision du problème est tout aussi implacable...

### 1.1.3. Le chant des sirènes

Tel Molière, le dramaturge fonctionne donc un peu (mais sans jamais se présenter ainsi) comme un moraliste dont l'humour, la parodie et la caricature constituent l'arsenal rhétorique privilégié. Ici, en effet, nulle ironie : la critique est frontale voire absolument dénuée de finesse : on va droit au but et on ne fait pas de quartiers. Si elle est (du moins : à notre avis) très moderne et formidablement efficace, cette absence (voulue, assumée) de finesse est peut-être tout de même critiquable dans la mesure où elle élude une dimension importante : celle de la séduction du chant des sirènes en question, de ce charme qui opère parfois même lorsqu'on est conscient de la bêtise des programmes proposés.

En fait, cette séduction trouble, dangereuse, ambiguë voire inhumaine existe chez Novarina mais elle est sans doute plus présente sur scène que sur le papier, les mouvements des Machines étant parfois très beaux voire géométriquement fascinants – *idem* pour le phrasé des acteurs qui a lui aussi quelque chose d'envoûtant.

Quoi qu'il en soit, on ne peut pas dire que Novarina fonctionne comme Ulysse, ce « Grec de la décadence qui ne mérita jamais d'être le héros de L'*Iliad*e » (*dixit* Blanchot dans *Le livre à venir*) : il ne veut rien entendre du chant de ces sirènes et choisit presque de se boucher complètement les oreilles. Ce refus est rendu possible et s'explique par sa culture (la Bible, la théologie, les philosophes, Beckett, Artaud, etc.) qui lui permet d'opposer quelque chose de très fort au pouvoir médiatique actuel mais aussi tout simplement par son age (*idem* pour Bukowski, cité plus haut et pestant homériquement contre le petit écran) : il n'est pas né avec les six chaînes, le câble, le satellite, Canal plus, la T.N.T., le magnétoscope et le D.V.D. Sans avoir l'air de rien, cela change beaucoup de choses : Novarina connaît la télévision mais il ne l'aime pas, voyant trop bien (grâce au recul dont il est capable) le danger qu'elle représente : les écrivains plus jeunes (notamment ceux qui, nés en 2000, vont prochaînement se faire connaître), forcément immergés dès le biberon dans le bain

[317] Ce spectacle a été crée en 2008 en présence de Valère Novarina et fut repris en 2009 à la Cave poésie de Toulouse.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

télévisuel, peuvent-ils et pourront-ils avoir la même approche de refus catégorique ? Sans doute – mais ce seront des exceptions.

Autre aspect à signaler : l'oppression médiatique est peut-être en train de changer de formes et de canaux : pour une certaine jeunesse adepte d'Internet et de jeux-vidéo, la télévision est presque devenue un objet caduc voire préhistorique. Si cette tendance se confirme dans l'avenir, les Machines à dire Voici continueront, quoi qu'il arrive, à faire rire mais comme continuent à nous faire rire Aristophane et La Bruyère, c'est à dire pour des raisons profondes, universelles et qui ne sont pas forcément liées à une époque en particulier.

### 1.1.4. Saint Valère contre le dragon Audimat

Ce que Novarina, entre autres, reproche à cette "T.V." dont il se méfie tant, c'est donc qu'elle « cherche avec le groin » (pour reprendre l'expression de l'auteur) et n'hésite pas à dégrader l'image de l'homme pour faire de l'audimat ; c'est ainsi que, dans *La Scène*, certains notables et autres responsables politiques (le président de « Profits sans frontières », notamment) « acceptent ou pas de venir devant nos caméras – faire leurs besoins », un peu comme dans ce sketch "pertinent-impertinent" des Inconnus dans lequel Didier Bourdon, jouant le rôle d'un candidat populiste participant à une émission racoleuse et désireux de remonter dans les sondages, affirme « j'ai un cucul et il m'arrive même de faire caca » afin de signifier à ses électeurs potentiels qu'au fond il est comme eux et qu'il n'est pas de ceux qui cachent la vérité... Dans un même registre flirtant rabelaisiennement avec une certaine scatologie (estimerait-il que l'ex-chanteur de Police a quelque chose de puant ?), Novarina transformera Sting en « Stink » (S., p. 101).

Vulgarité va souvent de pair avec voyeurisme et la question pédophile, notamment, sera abordée de façon violente et scabreuse, à l'image de son traitement télévisuel habituel ; après l'annonce d'une soirée au cours de laquelle nous « verrons le ministre de l'Agriculture traire une vache » (peut-être une allusion déguisée à l'intérêt, souvent brocardé par Cabu, du président Chirac pour le Salon de l'Agriculture), l'émission de débat « Jusqu'à preuve du contraire » réunira le panel des autorités compétentes sur le thème « La pédophilie est-elle un mal nécessaire ? ».

Le titre même des émissions proposées semblent marqués du sceau de la bêtise et de la médiocrité : dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 70), il y a « Je sors ma sœur » (mais aussi « Plein tarif », « La Piste aux citrouilles », « Rendez-moi mon moi » et « Dites-le deux fois deux fois ») et dans *La Scène*, on trouve (aux pages 100-101-102) : « Serrez les boulons, Fausse bonne surprise, Faites montez la gomme, C'est moi Brigitte, Y a rien à foutre, Cause toujours, Jusqu'à preuve du contraire, Faut pas pousser, Le vase déborde ». Encore une fois, le retravail parodique est infime : des titres comme « Faites attention à la marche, On a tout essayé, Le mieux c'est d'en parler, Le maillon faible, A prendre ou à laisser, Combien ça coûte, C'est mieux le matin, C'est au programme, C'est dans l'air, Y a que la vérité qui compte, Sans aucun doute ou Un dîner presque parfait » pourraient en effet faire l'objet d'une liste novarinienne – or, ils existent vraiment.

Ce qui peut également terrifier, c'est le côté prescripteur de la télévision et l'efficacité de cette vaste propagande : ce que dit la Machine, aux pages 113-114-115 de *La Scène*, équivaut à une série de nouvelles lois : comme une nouvelle religion s'inspirant de la Bible (interdits sexuels, alimentaires, etc.), elle se substitue carrément (mais de façon très naturelle) à la justice des hommes. Il lui arrive encore (comme à la fin de la pièce) de dérailler et de s'emballer comme un cheval fou, ce que Dominique Parent rend parfaitement en nous faisant rire – mais c'est un rire où entre un peu de peur car ses regards et son jeu évoquent



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

à s'y méprendre le comportement d'un maniaque très dangereux dans le genre du Docteur Folamour de Kubrick.

En même temps, faite aussi et peut-être surtout de mots, la Machine habille l'homme (mais d'un bois d'Ithaque, d'un bois menteur) et le rassure : cela, Novarina le met en scène à travers des jeux de scène cocasses (nudité comique et honteuse de Dominique Parent ayant perdu sa bouée de bois ou victime de paroles gelées se dégelant brusquement comme autant de bulles qui éclatent autour de lui et que, dans son délire, il est le seul à entendre, etc.), comme quoi l'approche novarinienne est peut-être plus complexe et moins manichéenne que nous le pensions : si certains mots sont devenus des maux (on sait l'importance du jeu de mots pour Césaire), cela s'est parfois opéré à l'insu de l'homme.

Plus concrètement, le désir d'une T.V. de qualité était peut-être là au départ mais ce désir semble s'être considérablement émoussé et c'est justement ce que déplore l'auteur. C'est aussi (ce qu'on ne dit assez) un problème de personnes et Novarina, d'ailleurs, tel Coluche, en égratigne deux : un célèbre animateur (ici trivialement associé à un produit de vaisselle) : « Vite Lux, Pax et Paic » (A.V., p. 69) et Etienne Mougeotte qui, dans *La Scène*, semble se féminiser humoristiquement en « Fabienne Bougeotte » (p. 101) ; pourtant, ce sont des cas isolés, l'attaque *ad hominem* n'étant pas vraiment le genre de la maison, Comte-Sponville (voir Chanson Automobile déjà évoquée) constituant une autre exception.

Par ailleurs, les Machines semblent presque toujours surgir (débouler serait plus juste) à des moments où on ne les attend pas, stoppant ainsi, très souvent, la recherche métaphysique et pataphysique entreprise par les personnages : ce faisant, elles les ramènent à une brûlante actualité sociale et politique peu susceptible de nourrir leur réflexion : alors qu'ils la redressaient un peu (pour essayer d'entrevoir Dieu, etc.), elles leur (et nous) remettent la tête dans le guidon de façon très violente, sans doute pour faire d'eux de « vilains cyclistes ». Dans ces moments, tout le monde (public compris) est sommé d'écouter la bonne parole télévisuelle : elle est la nouvelle nourriture que l'homme se donne à lui-même.

## 1.2. Absurdité des nouvelles

### 1.2.1. Il a plu à Lugdunum

De façon beaucoup plus bon enfant, Novarina proposera en passant d'absurdes bulletins météorologiques :

***Il fait 8 degrés à Castelbac, 8 à Ouatapan, 8 à Allinges-Mésinges, ailleurs il pleut. Il a plu à Lugdunum, il neige Noisy-le-Sec ; le brouillard est épais sur Caen, le soleil luit à Sainte-Menehoud où il pleut par ailleurs » (O.R., p. 28).***

Deux pages avant, ces actualités commençaient de manière comique, avec un incipit laconico-déprimant :

***Il pleut. En Trans-Mésopotamie Grande-Veniastre, les Euzkadistes du commandant Baluteau sont heureusement venus à bout des Urluburlistes du commandant Zarus. Il fera douze degrés à Carnabule, trois à Candeau-Propulget, et bleu-sec sur Volomir […]***

Mentionnée ci-avant, la phrase « le soleil luit à Sainte-Menehould où il pleut par ailleurs » est à rapprocher de « baisse partout ailleurs à la hausse » (S., p. 23). Autre exemple (*in* O.R.) de bulletin bizarre : « Il pleut sur Loudun, Remsheid, Séville, Dakar, Carcassonne et Remsheid ». Dans *La Scène*, on tombe sur ce truisme : « la météo nous donnera des



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

nouvelles du temps » (p. 102). Dans *L'Acte inconnu* (p. 65), c'est une nouvelle évidence : « il pleuvra un peu partout sauf aux endroits où il ne tombera point d'eau » (ce qui est presque un emprunt direct à Alfred Jarry qui dans un almanach avait prédit : « il fera beau certains jours et d'autres non »).

Cette veine parodique fut aussi celle de Coluche s'amusant, lui, à politiser les bulletins : « Météo : Risque de grève et de chômage dans le Nord, à l'Est, au Centre et à l'Ouest. Coup de vent sur la Bretagne où de forts pétroliers sont à craindre. Risques d'émeutes dans le Sud […] avec attentats passagers de force 6-7 »[318], cette dernière expression rappelant les « faits d'importance plus 3 » de Novarina (S., p. 11).

De façon plus générale, l'humoriste en salopette peut objectivement être vu comme un des grands précurseurs du dramaturge, au moins en ce qui concerne les nouvelles absurdes – ne citons que « Deux Belges ont attaqué la caisse d'épargne : ils ont volé les noisettes et se sont fait mordre par l'écureuil », « Des nouvelles du sexe : on enregistre un net durcissement de la situation » et « La hausse du pétrole entraîne des inquiétudes chez les handicapés moteurs » : là encore, on n'est pas très loin des « Machines » (nouvelle preuve de ses accointances avec la culture populaire, l'humour noir novarinien pourra aussi, à l'occasion, se retrouver chez les Inconnus avec, par exemple, la mention morbide d'une « chaussée maculée de cervelle » dans un sketch où ils parodient la radio).

### 1.2.2. Violence et sauvagerie

Novarina semble encore faire allusion au média maudit que semble être pour lui la télévision dans une interview qu'il accorde à Jean-Marie Thomasseau :

***Je fais partie de ceux à qui reste au travers de la gorge, au sortir de ce qu'on appelle « les informations télévisées », l'escroquerie de la religion humanitaire - et son envers ou autre face : le culte idolâtrique des objets.***[319]

On retrouve tout naturellement l'écho de cette amertume dans *L'Origine rouge* avec la mention des « Médecins Sans Scrupules » (O.I., p. 36) et une phrase ambiguë voire paradoxale (« péril humanitaire ») présentée comme (*in* O.I.) un ajout du secrétaire de la CRAPUL (ce dernier « relançant la polémique ») : « Si le péril humanitaire persiste, nous allons droit à la catastrophe hominidienne ».

Plus loin dans l'article précédemment cité, l'auteur constate que « l'homme » se limite de plus en plus « à sa tête » ; il «se filme nuit et jour en gros plan, s'affiche partout de la même façon, se réduit à son visage et oublie l'entièreté de son corps, répète de lui-même la même image à l'infini […] »[320] : on le comprend : ce que Novarina déplore, entre autres, c'est une certaine uniformisation des représentations humaines. Mais il propose, comme on va voir, une contre-attaque en règle…

C'est ainsi que, sur scène, les ballerines figurant les pantins du Vingt-heures, donnent une impression de pachydermie comique qui peut rappeler la danse des hippopotames dans le *Fantasia* de Walt Disney. Cette impression de pachydermie concerne surtout la place que prennent les machines sur un plateau de théâtre ; c'est une véritable invasion de l'espace scénique. Ainsi donc, jupés de bois et parlés par Audimat , ces mystérieux centaures de l'information présentent – Voici […], voici […], voici […] – une sorte de "J. T." ou, comme dans

[318] Renvoyons au recueil *Coluche*. *Les inoubliables* publié aux éditions Presses Pockett en janvier 1994.

[319] ***Valère Novarina, « L'homme hors de lui », Europe, op. cit., p. 173.***

[320] *Ibid* , p. 175.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

la réalité, les nouvelles concernent presque toujours en priorité des guerres particulièrement absurdes et stupides.

En outre, s'il évoque également un produit dérivé (nous pensons à une célèbre revue) de l'actuelle télévision, le mot « Voici » indique assez que la création artistique proprement dite ne peut qu'être absente de l'étrange lucarne, l'enjeu étant à la rigueur de présenter des artistes, mais qui sont juste là, eux aussi, pour présenter quelque chose qu'il n'est pas vraiment question de montrer en direct : voici le film que je vous invite à aller voir, voici une anecdote relative au tournage, voici […], voici […], voici […], etc. – telle est peut-être la raison de ce « Voici » (même si, vu ainsi, «Voici beaucoup ! » égale "Voici Très-peu !").

En somme, le dramaturge met en scène un combat entre Jean-qui-dit-Je-suis (persiste et signe, n'abdique pas comme les rhinocéros de Ionesco) et la Machine à dire la suite (ou « Voici la suite » voire « Tout'd'suit'la suit' », comme à Canal Plus) : ce qui est très réjouissant, c'est que le représentant d'Adam, Novarina, "gagne" en la ridiculisant complètement et en mettant molièresquement tous les rieurs de son côté. Quant à Jean (/Adam), il s'affirme en tant qu'homm'je. De fait, en disant « Je suis », on (/l'homme) pose aussi quelque chose (tout comme la machine annonçant « Voici ») mais cela concerne de l'être et de l'humain : le « Voici » proposé est incomplet et sonne faux tandis que le « Je suis » est incarné, lumineux, plein, joyeux et libérateur. La proposition malhonnête du « Voici beaucoup ! » (et en filigrane : « Voici Boucot ! ») ne fait donc, *in fine,* pas le poids face à la grandeur du « Je suis ».

Pour en revenir un peu à l'aspect des dites machines, supposons que le bois qui les entoure correspond à la table de Mourousi ou de P.P.D.A. ; dans *L'Origine rouge*, cette planche entourante comme une bouée de bois n'est pas peinte mais il nous semble que si elle devait l'être, ce serait en kaki, couleur martiale par excellence et définition. Le dispositif se complexifie dans les pièces qui suivent, les tables se colorant en effet (mais pas forcément en kaki), soutenant plus d'objets et se faisant plus nombreuses : ce n'est pas pour cela qu'Adam se laissera faire – il a son mot à dire et c'est « Je suis » – tandis que la machine dit juste « Voici », "Achète", "Consomme", "Obtiens" : elle n'existe pas, elle n'a pas de visage et n'est même pas un vrai miroir. Sur la dénomination de ces machines comiques et terribles, Christine Ramat, se référant à *La Scène* (pp. 134-142), aura ce développement :

***Comme dans le théâtre de Ionesco, l'inflation exhibe un monde hystérisé par ses propres tics communicatifs. […]. L'excès verbal, chez V. Novarina, dénonce la médiatisation absolue du réel et du langage. Dominé par l'idéologie de la communication, le texte du monde est saturé de discours et de significations qui le déréalisent. […] « Les Machines à Dire la Suite » claironnent les « Voici Beaucoup », « La Machine à dire Beaucoup » annonce « La Machine à dire Beaucoup la Suite », signalant la victoire du quantitatif sur le qualitatif.***[321]

Nous même reviendrons plus tard, quand il s'agira d'aborder le sujet de la nourriture industrielle (images et mangerie étant ici des thèmes très proches), sur la « victoire du quantitatif sur la qualitatif », pour reprendre les termes de Christine Ramat… Pour l'instant, évoquons cet autre aspect important (et ce nouveau paradoxe) : le ton utilisé pour annoncer les nouvelles les plus horribles pourrait presque parfois paraître enjoué ; cela concerne *L'Opérette imaginaire* :

***[…] dans la nouvelle capitale de Lomaniarev-Pablanta, les énuclées se comptent désormais malheureusement hélas par dizaine de milliers ; à l'occasion des fêtes annuelles de la Bobancrasserie, plusieurs Mam'loubouchi se sont tranchés à***

[321] ***Christine Ramat, Valère Novarina. La comédie du verbe, op. cit., p. 186.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***la gorge puis pelés au couteau - et ils se comptent par plusieurs centaines de mille dont les cinq mille neuf cent quatre-vingt-dix-huit doigts rescapés ont été méthodiquement arrachés (pp. 36-37).***

Quant aux « forces multicolores réducticéphales » (O.I., p. 36), elles désignent peut-être un tribu jivaro ; dans *L'Origine rouge*, les massacres continuent :

***En Grande Vésanie et aux confins nouvellement limitrophes de la Padanie voisine, pensant exécuter impunément la motion 895 b de la CRUPAD, les Anthropopantropes Lumnotophes ont malheureusement éventré tous les partisans d'Elomire Barnolphe (p. 36).***

Dans *La Scène* (p. 70), c'est une même horreur comique, avec la dévoration par un amoureux éperdu de « cent vingt-quatre mains » ayant appartenu à « ses soixante-deux cousines » – comble de l'horreur : « son filleul le petit Cédric […] filmait la scène avec une caméra de location ». De même, chez Coluche, quand les avions ne s'écrasaient pas « sur les pompes à Roger Gicquel » (sic), les chiens étaient « obligés de manger des vieux » (sic) : chez l'humoriste aussi, le monde décrit était terrible (et l'horreur : constante) et décidément, il semble que s'impose le rapprochement ci-avant opéré : on pourrait presque déplorer, ouvrons cette parenthèse, que Novarina n'ait pas vraiment le statut d'un artiste populaire de type humoriste car si c'était le cas, il toucherait sans doute un public plus large que celui du théâtre ou de la poésie – mais pour cela, il faudrait peut-être (*idem* pour Verheggen) qu'il passe davantage à la radio et à la télévision… On voit que tout ceci est assez compliqué : comment procéder pour faire connaître une telle œuvre ? Comment la présenter sans se commettre dans un cirque médiatique que l'on critique par ailleurs et de façon si pertinente ? Il faudrait tout de même essayer de remédier au problème suivant : des pans entiers de la population ignorent jusqu'au nom de Valère Novarina… Cela pourrait passer – c'est une piste à explorer (et un travail remarquable est déjà accompli dans ce sens) – par le système scolaire (interventions, sorties avec professeur pour aller voir des pièces, atelier-théâtre, etc.), l'école étant presque obligée de jouer le rôle paradoxal d'une contre-culture tant est devenue dominante la culture télévisuelle et médiatique que dénonce l'auteur de *La Scène* et de *L'Origine rouge*.

Dans *L'Acte inconnu* (p. 100) et pour en revenir au texte, on va jusqu'à donner des noms de clowns aux malfaisants ; ainsi du « pédophile Murlusque » – bref, rire et horreur se côtoient pour notre plus grand plaisir (il s'agit sans doute aussi d'une *catharsis*). En fait, la violence dénoncée est surtout celle que reçoit dans la figure le téléspectateur de la vie réelle ici présenté comme affecté dans l'âme et criblé d'ondes négatives, victime d'une « dictature dans la tête », « bombardé de sentiments » (O.R., p. 56) et/ou « envahi par un flot de pensées antipersonnelles » (O.R., p. 108) : de fait, ces pensées sont peut-être aussi dangereuses (à terme) que les mines du même nom, le propos novarinien étant ici à rapprocher de celui d'Artaud lorsque ce dernier disait lutter contre des forces invisibles, obscures et néfastes, qui savamment lui prélevaient de l'être.

### 1.2.3. Voyage en Grande Pantalagne

#### → *Ourgouilles, Balibriges et hexagonocoles*

A l'écoute de toutes ces nouvelles invraisemblables (mais le sont-elles tant que cela ?) venues d'ailleurs, on pense tout naturellement à la toponymie inventée par Michaux – même si Céline (dans *L'Eglise*) et Max Jacob dans *Histoire du roi Kaboul 1 er* (avec les Bouloulabasses et les Balibriges) se livrèrent aussi à l'exercice.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Mettons donc en présence les peuples (?) en question : les Emmantelés, les Ombles, les Ecoravettes, les Garinavets, les Mazanites, les Hulabures, les Baulars, les Palans, les Vibres, les nans, les Ecalites, les Ourgouilles, les Halalas et les Hivinizikis sont les peuples composant en partie la Grande Garabagne tandis qu'en "Grande Pantalagne" (pour ne pas dire " Novarinie"), on recense, entre autres, les Rubates polycoprandulphes, les Protanthropes, les Gélondes, les Nitrocéphales, les Bithyastres, les Oulimixtes, les Lagides, les Labadens, les Séleucides, les Sud-Bithiniens, les Anthropopiandres, les Antropo-pithécandrulphes, les Anthropopanthropes Lumnotrophes, les Viandêmes, les Sud-Carnuthes et les Nabathéo-Nambrides.

Dans *L'Eglise*, Céline invente plutôt des noms de pays et de républiques) : Franconie, Caglaterre, Soviétie, République des Blagamores des Sicilies, République Tchouco-maco-bromo-crovène. Mais Novarina n'est pas en reste (O.I., p. 23 par exemple), qui en invente même beaucoup plus (pourtant : sont-ce des pays ? Ou alors des régions ? Ou bien les continents de quelque planète inconnue ? Des planètes ? Des noms d'univers parallèles ?) : Petite Grande Tartagne, Golgonie, Bélobouistan, Protosépulchrine Ouest-Ouest, République de Paranthropie-Transanthropie, Bénéluxistan, Zornie, Grande Vésanie, Padanie, Cis-Garonnie.

Après toutes ces listes, tâchons de commenter les différents traitements rhétoriques des uns et des autres ; quand Michaux met en scène des pays imaginaires[322], il le fait en ethnologue (presque comme Leiris ou Levi-Strauss) : « En Immérie, le culte de la femme existe, sans aucun souci de sa personnalité et de son caractère ». Le style pourra aussi s'apparenter à celui d'un géographe : « Les Ourgouilles habitent l'embouchure du fleuve Ogal. Les Carasques, les hauts plateaux. ». En Michaux sommeillait peut-être aussi un véritable écrivain d'heroic-fantasy tant il est vrai qu'un personnage tel que le fameux Conan Le Barbare ne détonnerait pas dans la tribu des terribles « Mastadards » : « Ils combattent le tigre et le buffle à l'épieu et l'ours à la massue. Et même s'ils se trouvent sans massue, ils font face au grand velu ». Cela dit, quoique plus pacifiques que les pays novariniens, les peuples michaldiens connaissent aussi parfois la guerre ; ainsi : « Ils ont […] trois cultes. Mais les Hulabures n'en voient qu'un. Un qu'ils détestent. Les Hulabures font donc la guerre aux Mazanites», opposition ressemblant à celle qui existe (S., p. 31) entre les « Oussènes du Nord » et les « Movars du Sud, alliés aux dissidents Sangrio-Palanfieux, les uns pratiquant le rite ibitri, et les autres restés fidèles à l'ancienne coutume protovagogyrote ».

Pourtant, chez l'auteur du *Jardin de reconnaissance*, de *L'Opérette imaginaire*, de L*'Origine rouge*, de *La Scène*, de *L'Acte inconnu* (cinq pièces n'en faisant qu'une de ce point de vue), la rhétorique reste celle, pleine de bruit et de fureur, du journal télévisé ; et la violence, beaucoup plus que chez Michaux, nous est donc montrée, assénée, et nous assommant littéralement, par l'ubuesque bêtise qu'elle dénonce et le véritable tourbillon de mots dans lequel elle s'énonce et se déploie, presque aussi sûrement que l'énorme massue d'un Mastadard michaldien. Au bout d'un moment, on renonce à essayer de comprendre le pourquoi de toute cette sauvagerie et on préfère rire et sourire – même s'il s'agit d'un rire jaune, la réalité pouvant parfois, hélas, dépasser la science-fiction.

L'autre différence entre Michaux et Novarina, c'est que chez le premier on est sûr qu'il s'agit de peuples et de tribus tandis que, chez le second, on ne saurait en jurer car il s'agit peut-être parfois de dangereux groupuscules politiques, voire d'animaux wellsiens, de dinosaures échappés de *Jurassic Park* ou même d'extraterrestres à la Tim Burton. Pour Céline, c'est encore différent car il se situe clairement dans la parodie proprement dite :

[322] Les références renvoient au recueil d'Henri Michaux intitulé *Voyage en Grande Garabagne* et publié chez Gallimard dans la collection « Poésie ».



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

il transforme des noms de pays connus (et c'est cousu de fil blanc) : la Vrounze, c'est la France. Chez Novarina, pour évoquer une idée chère à Gombrowicz, nous sommes plutôt en présence de caricatures privées de leur modèle – même s'il y a des exceptions comme le Bénéluxistan (quant aux « hexagonocoles » mangeurs de grenouilles du début de *La Scène*, ce sont sans doute les français). Mais c'est peut-être que la lassitude de l'auteur face à l'absurdité de toutes ces questions politiques sans résolution est telle qu'il met un peu tout le monde (cf. la planète) dans le même panier, ne cherchant pas à faire des attaques *ad hominem* ni à établir de différences entre les pays – si c'en sont.

Quant au rythme des nouvelles débitées, c'est celui du slogan. Slogans et nouvelles se confondent d'ailleurs souvent : le slogan proprement dit est, comme le proverbe, retravaillé par l'auteur, mais dans le sens d'une injonction très forte, presque d'un ordre ; souvent, il y a juste un verbe, à l'impératif (cf. « Mangez ») et la chose à acheter/faire/consommer (cf. « des ours ») ; mais nous ne parlerons pas vraiment du slogan dans cette sous-partie dans la mesure où il concerne d'autres supports (murs, notamment) que la télévision.

### → *Partalébeaux et Partalébos*

Tout en critiquant (et sans y aller avec le dos de la cuillère) la déplorable évolution du média en question, Novarina met donc surtout l'accent sur le caractère profondément absurde des combats entre les peuples -imaginaires (ou pas). Dans *L'Opérette imaginaire* par exemple , il évoque une guerre tout à fait swiftienne (mais rappelant aussi *Les Rivaux de Painful Gulch* de Morris), celle qui oppose les « Partalébeaux » aux « Partalébos » qui sont leurs ennemis héréditaires : nous aurions pu parler de ce cas dans notre partie sur la suppression-adjonction car il semble que ce soit à cause d'une orthographe légèrement différente que se fonde cette guerre, aussi stupide que fratricide. Ici, c'est comme un miroir présenté à l'homme, et qui devrait le rendre honteux de sa propre bêtise.

Cette approche n'est pas nouvelle chez lui – dans *Le Discours aux animaux* par exemple, on parle d'une guerre stupide éclatée par erreur (p. 306). De même, on inventait aussi des peuples et des pays dans *La Chair de l'homme* (cf. Polodie) ou *Le Discours aux animaux* (cf. tribu des Bo) tandis que dans *Le Drame de la vie* (p. 188), on évoquait « l'Occupation des hexagones par les Grossiers du Nord », métaphore très insultante pour les Vikings en question.

C'est aussi la dénomination elle-même qui pourra faire rire : les « Vindicatifs-Ouest » (O.I., p. 35), les « Nausicophores » (O.I., p. 32), etc. Dans « les gens des Dod'lucres », on a peut-être un retravail de « Dom Tom » et à la page 70 du *Jardin de reconnaissance*, on parle de l' « Orlugnie », des « Septimontains », des « septembrisseurs de Vavidrine » et des « Lapustres » (peut-être une tribu lacustre composée de lapeurs). C'est qu'il y a également des mots-valise ; on pourra par exemple croiser des « Urluburlistes » (O.R., p. 26) qui sont peut-être des hurluberlus buralistes et des « Pratogervistes » (O.I., p. 26), qu'on pourrait voir comme de farouches grévistes germanopratins (à moins que ces grévistes ne soient en fait des réservistes). Encore plus formellement, notons la récurrence des suffixes « istan » (Grognistan) et « oïdes » (« Cruciloïdes », « Milimicoïdes », « forces périandroïdes », « troupes parampliputoïdes ») mais aussi de mentions comme « Haut », « Bas », « Cis », « Trans », « Sud », « Nord », « Est », « Ouest ».

Autre type de terminologie guerrière, il faut signaler, en plus des « Brigades grammaticales », des expressions comme les « forces multi-ambilatérales (O.R., p. 40), « L'opération Jean-Jacques Rousseau » (O.R., p. 31) et « la soldatesque ouvresque, les troupes cuévistes, l'appareil d'Etat moréniste, les forces chafousiennes, les commandos



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

schicklando-fectadulciens » (O.R., p. 36), sans oublier (à la même page) les « bandes népomutistes et leurs succubes ». Notons qu'ici, la police n'est pas plus épargnée que l'armée : outre les « polichiers » (et le « Policimier Stigmate » du *Jardin de reconnaissance*), on croise en effet dans *Le Drame de la vie* (p. 220) des « Gendarmes comiques » (une allusion à ceux de Saint-Tropez ?), le « Chef des Polices Théoriques » (p. 207) et « deux policemen » qui « demandent ses papiers à un individu » mais semble-t-il en vain puisqu'ils « l'apostrophent de la rive » (D.V., p. 188).

Au début de *L'Acte inconnu* enfin, l'auteur semble évoquer un monde pré-chrétien grouillant de dieux en bois : le « dieu Azor » (p. 22), le « dieu Mésode » (p. 23) et la « déesse Bellephôdelle » (p. 31) – où l'on retrouve un peu Athor, Hérode et Bellérophon – sans oublier (pp. 23-24-25) le « dieu Polmuque », « Hurlume Potu », le « dieu Tubal » et la « déesse Boulga », dont le nom rappelle, lui, « gloubi-boulga » et « Boulgakov ». On recense encore les « Adorateurs du Veau Sérapion » (p. 15) et la « prophétesse Osibiris » (p. 31) dont le nom ressemble un peu à celui d'Osiris – pour le nom « Azor », il figure dans la Bible mais ce n'est pas celui d'un dieu (même s'il fait partie de la généalogie de Jésus Christ).

Les peuples et les tribus qui adorent ces dieux ont eux aussi des noms très étranges : on décortiquera, toujours dans *L'Acte inconnu* « Sibarres » (p. 28) en Sicambres + sibaryte, « Protopulso-Gallicéenne » (p. 22) en proto + pulsion(/propulsion) + Galice, et Malakofiot (p. 22) en Malakov + « confiote ». Pêle-mêle, renvoyons aux pages 28 (« Ruges », « Obodryphes », « Vélaniques », « Pippinides », « Zougues », « Vasiléens », « Pructhènes », etc.) et 32 (« Polmuques », « Poncteurs-Gérémiques », « hommes de Proie », etc.) et citons encore la série « Suèves-Suévites-Sramates » (p. 19), les « Algobraves » (p. 19), les « Ougriens » (p. 20), les « Protovolsques » (p. 20), les « Mollezambèques » (p. 20) et les « Plaquététudénitudiens » (p. 22), mot contenant Palétuviers, plaque, été, têtu, tuder et étude/étudiants tandis que les « Noubistes » adorent peut-être le dieu Nouba (p. 25), qui est sans doute le dieu de la fête.

Avec « les Cruciverbistes » (A.I., p. 16), nous sommes en présence d'un cas de *ready-made*, le mot servant à désigner un peuple à part entière – quant au « Mésocarabrat » (A.I., p. 27), le mot semble associer Mésopotamie, car, carat, cabas, Carabas, fier à bras et abracadabra. Tous ces peuples et pays ont donc des noms un peu ridicules : si c'est le cas, c'est sans doute que Novarina critique la notion de nation ; partisan d'une altruiste pluriloquie néobabélienne (avec son corollaire : la paix dans le monde), il souhaiterait peut-être qu'elle se réalise ailleurs que dans ses livres – mais semble assez pessimiste sur ce point.

## 1.3. Un rire très libérateur

### 1.3.1. Un nouveau type de critique forte des médias de masse

Clairement antimilitariste, mais sans le côté toujours un peu attendu, systématique des chansons d'un Brassens (voire des dessins d'un Cabu, des textes pamphlétaires d'un Cavanna ou, en généralisant, d'un article mordant et vachard de Charlie-Hebdo ou du Canard enchaîné), Novarina nous invite à une réflexion véritable. Il semblerait même que nous soyons devant un nouveau type – efficace en ce que tout à fait désarmant (par le grotesque mais aussi par la lucidité, l'objectivité profonde) – d'antimilitarisme et de critique forte des médias de masse.

Le cocasse est de repenser aux machines quand on se retrouve devant la vraie messe du vingt-heures : la différence est-elle si grande ? La question se pose, et c'est bien le problème ; « Je préfère son monde vraiment faux à notre monde faussement vrai » déclarera sur France-Culture un de ses admirateurs… Ce média-là, la radio, Novarina semble le priser



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

davantage et l'utilise volontiers ; c'est un espace de liberté et une sorte de théâtre des paroles où, grâce à des passeurs de talent comme Lucien Attoun, la censure est moindre et l'esprit plus vif – et surtout plus présent. On fit même un canular à l'auteur, invité dans « Tout arrive », en arrêtant l'émission pour dire ses nouvelles dans le cadre d'un flash-spécial : l'effet fut plutôt raté mais l'auditeur resté à l'écoute aura pu être frappé par la troublante similitude (phrasé, détails, horreurs) entre le flash en question et le journal habituel présenté juste après.

Il y a là un grand paradoxe : c'est l'excès qui permet à l'auteur d'être objectif. Cet excès concerne la bêtise, l'absurdité, la violence et le voyeurisme. Quant à l'idée (évoquée dans la partie « Alerte dans les zones de Broca ») de dévoration cannibale, on la retrouve, elle, dans *L'Opérette imaginaire* (p. 165) : « Le peuple demande sa joie populaire – des idoles à mordre, à adorer et à rompre », ce qui pourrait s'appliquer parfaitement à l'actuelle télé-réalité.

### 1.3.2. Jeux du cirque ou jeux télévisés

Dans *L'Atelier volant*, on note une scène prémonitoire qui ressemble grandement à un jeu télévisé actuel : « Ou est né Lecanuet ? Faux. Tu es collé, retourne à ton clapier ! Tu ne sais rien des sociétés, tu sais tout juste gueuler, tu ne vois que le bout de ton nez ! » (p. 59). Devant cette réaction violente (de ce qui pourrait être un animateur de télévision) et cependant comique, musicale et rimée, nous ne sommes pas dans le registre caricatural et parodique d'un spectacle des Inconnus car la cruauté, le cynisme et le mépris d'autrui vont ici bien plus loin que dans les sketches du talentueux trio d'humoristes (ces derniers restant au fond tout de même relativement humains dans le traitement de ce type de sujet) ; en fait, il n'y a ici aucune lueur d'espoir et c'est presque du fascisme à l'état brut que l'auteur nous donne à voir.

Autre cas de question-réponse stupide (toujours dans *L'Atelier volant*, à la page 37) : Boucot. – qui a le cul le plus gros ? / Les employés. – C'est moi ! C'est moi ! ». Du point de vue de l'organisateur (ici : Boucot), le but du jeu est tout à fait clair : « Pendant qu'ils jouent, ils ne se pendent pas » (A.V., p. 37) car si on meurt, on ne produit plus – et cela, Boucot le refuse.

Dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 218), c'est le même énervement de la part de celui qui pose les questions : « Pondez réponse aux questions qu'on vous tend, saletopion ! ». Dans *La Scène*, les jeux (et les hostilités) reprennent de plus belle, encore plus surréalistes que dans *L'Atelier volant :* « – Brigitte, dites fort votre nom : Brigitte ! / – Olga Marchambeau / […] / – Quelle est la longueur de la Belgique ? / – Huit. », etc.

### 1.3.3. « Debord, les mous ! »

Sur la scène de *L'Origine rouge*, notre croisé Anti-T.V. semble organiser une sorte de combat à mort entre sa propre langue et le jargon télévisuel ; il montre par là qu'il est possible, réalisable d'opposer un autre rythme à celui qui nous imposé. De ce point de vue (social, politique), le travail d'un artiste tel que lui est sans doute primordial ; « [on] va vous moucher les esprits » : ce pronostic terrible – mais poétiquement exprimé (et qui pourrait équivaloir à "on va éteindre les (L)umières") – s'applique sans doute à ce que pense Novarina du médium en question.

Bref, la rhétorique anti-T.V. est ici très claire, sans ambiguïté, radicale : il s'agit de tirer à boulets rouges et de ne pas faire de quartiers : « Mort à la mort ! » semble le mot d'ordre, le cri de guerre approprié, la mort d'en tête, l'assoupissement, l'avachissement, l'abrutissement



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

généralisé ou pour citer Jarry : le grand Décervelage, la débulbisation programmée… De ce point de vue, la parole novarinienne est un signal d'alarme et fonctionne comme un puissant réveil : "Debout, les morts !" voire "Wake up !" (ou « Debord, les mous ! » pour citer Verheggen) est ce qu'il semble nous hurler, son cri étant celui d'une contre-sirène aux accents étranges ou d'un comique gibbon plein d'effroi qui, face aux chasseurs, tient à rester en vie et à prévenir les autres. Signalons pour finir que si l'on en croit la mini-biographie publiée chez Corti, Novarina aurait réellement, concrètement détruit un appareil de télévision, montrant par cet acte digne d'un punk très énervé que sa haine, non du média en tant que tel mais de la manière dont on l'utilise, n'est pas juste une figure de style : « 1994 : – Février. Brise devant son fils David effrayé un poste de télévision ».[323]

## 2. L'Atelier violent

### 2.1. Un théâtre du « No !»

Cette pièce a un statut un peu spécial : c'est, avec *Falstafe*, la plus compréhensible. En fait, Jean Pierre Sarrazac précise :

***J'ai décidé de monter la pièce dans un contexte qui n'était pas facile : on était alors dans un théâtre de la fable, post ou « néo-brechtien », et la dimension comique, voire grotesque, l'oralité, la qualité poétique extrême de l'écriture de Valère échappaient à beaucoup. […] Bien sûr, tout le monde parle de la langue de Novarina, d'un théâtre de la parole. Mais ce qui, tout autant que la langue, m'a saisi dans cette pièce, c'est que je venais de vivre 68, et que j'avais là, avec L'Atelier volant, une sorte de comédie de mai 68. […] Je me suis dit qu'il fallait prendre la pièce au sérieux ; ce texte sur l'aliénation, sur l'écrasement des employés par le travail mais aussi par les loisirs (le loto)… Il y a là une veine satirique très puissante qui perdure d'ailleurs chez Novarina.***[324]

C'est du théâtre politique, social, hargneux, violent, accusateur ; *L'Atelier volant* est clairement une pièce engagée dans laquelle Novarina semble entre autres crier « Non au travail aliéné ! ».

### 2.2. « Non au travail aliéné ! »

#### 2.2.1. Les mots en « ing »

Cette aliénation concerne en particulier le langage : on tombe, non de Charybde en Scylla, mais de "isme" en "ing". Autrement dit : les mots en "ing" – qui sont peut-être là pour cacher de nouveaux mots en "isme" – sont ici de mise : cela correspond d'ailleurs peut-être de plus en plus à une certaine réalité actuelle (cf. briefing/debriefing, teasing, piercing, making of, coaching, casting, feeling, mailing, lifting, doping, jogging, footing, forcing, name-dropping, featuring, consulting ou story telling) et fait de *L'Atelier volant* une pièce prémonitoire, même si Novarina n'avait pas vraiment prévu l'invasion des mots et expressions en "y" (cf. lèvres pulpy, girly, funny, cosy, sexy, funky, trashy, flashy) à laquelle on assiste "au jour d'aujourd'hui".

[323] Gérard-Julien Salvy, « Vie de Valère Novarina », *Valère Novarina*. *Théâtres du verbe*, op. cit., p. 363.

[324] ***Jean-Pierre Sarrazac, « L'Atelier volant ou le théâtre de l'ombre », Europe, op. cit., p. 118.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Ici, un mot peut donc en cacher un autre, ou même plusieurs. On pourrait presque commencer à parler d'une autre (nov/)langue, voire d'un nouveau « parling » (p. 72) et poser les prolégomènes orwelliens (cf. *1984*, *La ferme des animaux*) d'un véritable dictionnaire Boucot/Français (qu'il faudrait ajouter au dictionnaire novarinien/ Français proposé ci-avant) :

***« Recruting » : vendre sa peau à Boucot (p. 71). « Marketing » : redonner son argent à Boucot pour essayer de récupérer les objets qu'on vient de fabriquer soi-même (p. 71). « Jumping » : raison principale (de cause à effet) de l'épuisement chronique des employés de Boucot (p. 71). « Vitaliting » : augmentation du rythme de travail décidé par Boucot (p. 71). « Holding » (syn. « Planing ») : changement(s) de programme décidé(s) par Boucot (p. 71). « Prosperiting » : remplissage des poches de Boucot (p. 71). « Conjoncturing » (syn. « Concurrencing », « Impondérability ») : raison de la misère des employés de Boucot (p. 71) ; voir « Prosperiting ». « Nervositing » : preuve de « vitaliting » et de « prosperiting » (p. 73). « Conjoncturing-technicising-industriality » : raison de la « nervositing » (p. 73).***

Assimilé de façon parfois grotesque, cet absurde jargon franglais qu'il s'agit d'utiliser pour être (et surtout montrer qu'on est) au diapason de l'entreprise a même tendance à contaminer le langage de tous les jours : « Je suis fatiguing et abrutising » (p. 73). La grande force politique de la pièce vient peut-être de là : si Boucot n'est pas un patron banal, c'est parce qu'il exerce aussi son pouvoir à l'extérieur de l'entreprise. Comme un soleil noir, un Dieu négatif, exigeant, tyrannique et infernal, il est omniprésent dans la vie de tous, et on retrouve sa marque (la marque du Diable ?) dans le langage même.

Pourtant le rire, lui-aussi, reste omniprésent et la novlangue à l'œuvre pourra même, par sa bêtise, sa bassesse et sa trivialité, nous rappeler certaines tentatives romaines pour pervertir les Gaulois (nous faisons allusion au jargon ridicule de Caïus Saugrenus) dans *Obélix et compagnie* de René Goscinny – c'est ainsi que le raisonnement « Si tu ne peux pas augmenter la production, l'offre ne pouvant satisfaire la demande, ça risque de faire chuter les cours » se transformera dans l'esprit du livreur de menhirs en « Si la demande offrée de la production satisfaite j'en fais pas assez, alors ça va faire chuter les sesterces dans la cour ». Toutefois, précisons que la différence (de taille) entre l'album et *L'Atelier volant* sera que, dans la pièce, l'histoire ne se terminera certainement pas, par un sympathique banquet final, les résistants se faisant même plutôt dévorer, broyer (ou pour renvoyer un peu à son nom : boulotter) par le terrifiant ogre Boucot.

### 2.2.2. La travaillose

Si les mots imposés par le tyran sont adoptés par les employés, certaines maladies bizarres (à l'instar de la « rhinocérite ») apparaissent comme la « nervose » (p. 78) et la « travaillose » (p. 73), dont le suffixe pourra rappeler le mot "nécrose". D'ailleurs, un nouveau type de cancer apparaît : les mains tombent et la tête est « pleine de poussière » (p. 73). A la page 46, tel employé constate : « Je m'use à la peine : chaque soir, je ramasse des miettes de chair sur mon établi, et sur le plancher des chatons de cervelle » (p. 46). A cause de cette mystérieuse travaillose (une Maladie du Travail ?), il y a non seulement perte des poils mais bel et bien perte de soi par pans entiers, kilos ; et si Madame Bouche-Plumier se met à pleurer sur le sort des employés – « Hélas quel malheur ! Ils perdent des pans entiers d'eux-mêmes, des kilos de personne » (p. 46) –, c'est pour verser des larmes de crocodile car ce qu'elle déplore peut-être surtout, c'est une future pénurie de main d'œuvre.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Devant l'affiche pornographique de « Miss Boucot », qui s'y montre « sans sa fourrure et toute crue », C. dit pourtant qu'il parvient à oublier tous les poils qu'il a perdus (et en filigrane : son temps, sa vie, sa belle jeunesse, etc.) en se faisant une raison :

***[…] je ne sais plus d'ailleurs qui me les a enlevés… C'est la nature, je crois, elle est moderne et ne veut plus de ces broussailles, tifs et toisons où la poussière se niche. […] Quelle importance, puisque ma vie est déjà toute passée maintenant ? Exit !***

La perte pourra également s'expliquer par un accident de travail : « j'ai déjà eu un œil et quatre doigts coupés » (p. 46). Pour remédier à tous ces problèmes, on pourra consulter : « Docteur, tout se détruit, on ne sait plus ce qu'on produit ! Tout va de travers, il faut faire marche arrière ! Que faire ? ». Hélas pour les malheureux patients victimes de cette travaillose maudite, il semblerait que le médecin soit plutôt de mèche avec Boucot, le médicament ne contribuant pas forcément à soigner l'individu mais bien plutôt à le rendre à nouveau opérationnel, apte au service, efficace et performant.

Bref, plus qu'un passage obligé, le travail est ici un calvaire, une fatalité, une malédiction : on « gagne soixante-quinze mille » mais « sur la croix » (p. 24), c'est à dire (peut-être) cloué, aliéné, sans pouvoir en profiter. Notons que l'absurdité d'un travail qui empêche de vivre – et de vivre parmi les siens (car pendant le travail des personnages en question, leurs femmes « battent l'air » et « tourniquent au son des sifflets ») –, cette absurdité est aussi cruellement ressentie par les amers mineurs du *Babil des classes dangereuses* à qui l'on demande à quoi, au fond, « servent [leurs] descentes » et qui répondent (p. 226) :

***Nous descendons engraisser le cul de nos ennemis. Nos vies sont sacrifiées, les leurs sont splendides. Ils ont des culs splendides qu'ils mettent dans des sites splendides. Mais nous aussi nous sommes splendides et nous avons de splendides culs ; bien que nos vies soient de larmes et au parcours armé de scie. Eux ont des vies rectilignes ! Nous, elle zigzague, de gauche à droite cousue, en trou de misère au bout, nous en avalons huit jours sur huit parfois huit bols.***

Cela pourra surprendre mais le Novarina de *L'Atelier volant* nous paraît finalement très proche du Zola de *L'Assommoir* et de *Germinal*, de Céline ou d'Armand Gatti (ou encore d'Eugène Pottier, auteur talentueux de chansons virulentes et politiques écrites à l'époque de la Commune).

### 2.2.3. Un univers martial

Dans cet atelier-là, la rhétorique à l'œuvre est souvent celle, martiale, militaire d'une garnison où il est formellement interdit de tirer au flanc : « Inspection ! Inspection ! Tout le monde debout !» (p. 17). Juste après, une didascalie nous renseigne sur la réaction des soldats en question qui obtempèrent prestement : « Les employés se mettent à nouveau en rang ».

Le droit à la paresse est ici une utopie, une vue de l'esprit : « Il faut organiser une grande semaine nationale de lutte anti-paresse. » (p. 41).La notion de travail semble même contenue dans le nom du patron : c'est que de Boucot à Boulot, il n'y a qu'une suppression-adjonction – une opération similaire pouvant faire de Boucot un bourreau (ou plutôt un "Bourot"). Au reste, comme on l'a fait remarquer précédemment, il suffirait juste d'un ajout de syllabe pour passer de Boulot à Boulotter…



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Pour sortir de cet enfer, d'aucuns pourront avoir recours à la prière : « O Gambetta, O Barbusse ! Tirez-nous d'là, tirez-nous d'ici ! » (p. 48) – rappelons que, si le Bar de Bardamu vient du nom Barbusse (le da, de Dabit et le mu, de Ramuz), cela a sans doute à voir avec l'antimilitarisme plus ou moins explicite de celui qui écrivit *Le Feu* (et du "je" du *Voyage au bout de la nuit)* ; de même, la mention d'un tel nom dans *L'Atelier volant* n'est certainement pas (*idem* pour Gambetta) sans significations pour Novarina.

Uniforme et matricule (qui sont le propre de l'armée) se retrouvent un peu dans le côté dépersonnalisé des employés du Général Boucot : ces derniers n'ont pas de noms ; ce ne sont que des lettres : A, B, C (dans *Le Prisonnier*, c'était des numéros et le but de la série était un peu le même : critiquer cette déshumanisation passant par le langage). Dans cet univers martial, même le loisir s'apparente à un travail où il s'agit d'être performant : « Comment acquérir dans cette minute de repos une intensité maximum de vie privée ? » (p. 31). Parmi les employés, on se rend bien un peu compte du paradoxe qui consiste à travailler pendant les vacances – « quelle différence entre ici et là-bas ? » (p. 39) – mais, décidément, l'entreprise, l'esprit d'entreprise (le libéralisme ? la globalisation ?) et le dieu Argent (Memnon eût dit Voltaire) sont omniprésents ; usine ou plage, peu importe : pour le « Bouc », « tout ce qui entre fait ventre » et ce terrifiant Oncle Picsou pourrait faire sien le célinien proverbe : « Est sérieux ce qui n'est pas gratuit ».

Et c'est ainsi que Boucot pourra, à l'occasion, s'apparenter à un grotesque animateur de Club-Mickey venant jusque sur la plage harceler ses malheureux employés ; même en vacances (et surtout si le congé est payé), il s'agira de faire marcher le commerce et c'est pourquoi Madame Bouche se déguisera, elle, en « marchande de souvenirs de plage (éponges, ballons, filets, étoiles de mer) » dans l'espoir de grappiller encore « quelques centimes ».

### 2.2.4. Usine ou poulailler ?

*L'Atelier volant* est peut-être la pièce de Novarina où l'animalité est la plus représentée ; il faut sans doute y voir une volonté parodique de démystification, l'auteur ayant presque ici (mais plus dans le sillage d'Orwell que d'un La Fontaine) un fonctionnement de moraliste. L'employé pourra par exemple s'apparenter à un quadrumane, la différence entre les deux n'étant pas perçue par tous comme sautant aux yeux :

***Boucot. - C'était un être irremplaçable. Qui le remplace ? A. - Personne, bien sûr… En attendant, nous avons engagé un singe » (p. 78).***

Notons que dans *Voyage au bout de la nuit*, lors de son passage dans l'enfer Ford, Bardamu se verra confronté à un Boucot américain qui lui lancera avec mépris « Ne nous parlez plus jamais de votre intelligence. C'est de chimpanzés dont nous avons besoin. » – de même, il se peut que Valère Novarina se soit souvenu du Duhamel des *Scènes de la vie future* (et du Chaplin des *Temps modernes*) pour écrire son *Atelier volant*.

Quoi qu'il en soit, c'est peut-être la relative balourdise du plantigrade mais aussi et surtout et sa proverbiale gourmandise qui fera dire à Boucot (s'adressant à A.) : « Ours, que louchez-vous, toujours lipper ? » (p. 138). Comme dans la nature, il pourra s'agir de se livrer à des « parades nuptiales » plus ou moins grotesques en vue de complaire – des « employés [dansant] pour le séduire » – au mâle dominant, alias Boucot ; dans une didascalie, d'autres employés, « à quatre pattes, courent, se cognent et meurent », ce qui inspirera à Madame Bouche le commentaire suivant : « Ces sorties en auto, c'est un vrai massacre de chatons. » (p. 25), comme si hommes et bêtes se confondaient dans son esprit. A la page 34, il sera question d'expressions étranges ayant un rapport avec l'animalité : « Si



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

tu la prends à la vache et qu'elle risque de te faire le coup du chien, tu n'as qu'à préparer la taupe, tout en faisant mine de faire la vache. » (p. 34).

Pour être plus précis, c'est essentiellement à un ridicule poulailler que nous fera songer cet *Atelier volant*. En effet , nous voici en présence d'une véritable rhétorique de basse-cour qui pourra par moments, nous rappeler *La ferme des animaux* – voire le *Chanteclerc* d'Edmond Rostand : « Quand il sera lundi, ils auront retrouvé le chemin de l'établi, ils reviendront me manger dans la main. / Allez, allez, li-ber-té ! / Oiseaux, sortez des nasses ! » (p. 29). A la page 47, il sera fait mention de « clapiers », de « duvet » à la page 47 – et le mécontentement populaire sera assimilé, dans la même page, à un « tapage d'oiseaux ». Tel personnage se plaint : « nous en avons jusqu'au gosier » – ce qui rappelle le gavage des oies. De fait, il semble qu'on croise beaucoup d'animaux à plumes dans le "poulatelier" en question – c'est ainsi que Madame Boucot déclare à Boucot (p. 81) : « O j'ai peur […] de voir toutes nos plumes voler en fumée ». C'est que (comme pour les Ubu), peur et angoisse pourront parfois concerner le couple infernal : leur bonheur est en effet toujours menacé, précaire, ne tenant qu'à un fil ; ainsi, on se méfiera de l'étranger (« Il veut notre plumage ! ») qui « n'arrête pas de comploter » et a « juré notre perte » (p. 46).

Pourtant, le maître de ce petit monde reste bien sûr le roi Boucot ; car enfin : « c'est le bouc qui tient l'alphabet » (p. 142) – l'alphabet certes, mais aussi, semble-t-il, le boulier puisque c'est lui qui « distribue aux employés de la monnaie en grain » (p. 19). A la page 116, on accourt pour n'en pas perdre une miette en « [venant] ventre creux » pour « manger dans la main ». A un autre moment, « Boucot cot cot » est déguisé en coq gaulois ; or, il s'agit bien là, à l'instar de Footix, d'un des symboles emblématiques de la nation française – et cela, Novarina ne l'oublie pas ; ainsi :

***Camarades, je suis catastrophé […] : je viens de recevoir un coup de téléphone très sarcastique de Berlin. C'est parce qu'on a pris du retard : on est avant-derniers. J'ai répondu que c'était mal connaître le coq gaulois, que la France n'allait pas se laisser ramollir pour si peu et que nous allions tous donner un coup de collier national, en avant ! Il faut redresser le crin ! (p. 45).***

Filant la métaphore animalière, Christine Ramat présente d'ailleurs Boucot comme un « cloueur de bec »[325], ce qu'il est en effet pour tous ces ouvriers qu'il réduit au silence.

Plus indirectement, l'animalité sera encore présente dans la grotesque oraison funèbre dont se fend Boucot pour honorer la mémoire de A. : « Quoi qu'il arrive, je garderai toujours vivant en moi, le souvenir de ce chien fauché dans la fleur, victime du malaise économiaque » (p. 99), après quoi Madame Bouche enchaîne en beuglant « Pion d'ivoire, descendez au trou noir » (p. 100).

### 2.2.5. Roublardise et mépris d'un patronat « boucotique »

Il faut reconnaître une certaine qualité à Boucot : c'est son intelligence ou plus exactement sa malice, ses talents de stratège et sa roublardise extrême (en un mot : son machiavélisme, dans le plein sens du terme) ; en cela, il diffère d'Ubu, qui est un âne bâté – en d'autres termes : si Boucot est un bouc (bête diabolique s'il en fut), Ubu n'est qu'une buse (et même une sombre buse).

Pourtant, émettons l'idée que c'est non seulement l'appât du gain, le désir de s'enrichir encore et toujours mais aussi la peur (peur de manquer, de perdre de l'argent, de mourir) qui, chez Boucot, tiennent lieu d'intelligence – « Faire dans sa culotte, c'est le commencement

[325] Christine Ramat, *Valère Novarina. La comédie du verbe*, op. cit., p. 77.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

du génie » disait Céline, de même qu'Ubu est un « oiseau de peur » (de type hibou), pour reprendre une autre expression célinienne. Et c'est ainsi que le discours abscons d'un patron roublard pourra shakespeariennement (souvenons-nous de Brando dans *Jules César*), paniquement (c'est à dire : du tout au tout), faire basculer les choses en sa faveur ; à la page 61 de *L'Atelier volant*, il parvient même à faire douter les ouvriers de leur propre intelligence : « D. – Il a raison. A chacun sa tâche. Il est spécialiste, après tout ! On ne peut pas avoir toutes les capacités. […] ».

En fin politique, Boucot saura aussi éviter de répondre clairement à la question posée (ici : « comment le prix monte, où et pourquoi ? ») en tournant autour du pot et surtout en utilisant le charabia pseudo-mathématique d'un économiste d'opérette (charabia où les initiales jouent un rôle important) :

***C'est assez délicat. Il est assez délicat de maintenir l'équilibre de la balance d'escompte entre le taux, le pourcentage, les charges somptuaires, les relevés effectifs, les crédits notoires, les valeurs partielles, le cours fiduciaire, la taille réelle, le salaire légal. […] je vais être plus technique. Suivez-moi bien. Prêt ? Soit une valeur V et son surplus S, sous l'intervention (inéluctable hélas !) du facteur temps, elle engendre un taux hypothétique T, lequel, se superposant à lui-même selon les lois de Finck, finit tôt ou tard par donner le jour à un bénéfice B, converti en deux parts jumelles : masse salariale et investissements productifs (p. 58).***

A l'occasion, il pourra même mettre Dieu dans la combine : à la question « Et qui possède l'or ? », il répond « Le véritable or, Dieu seul le possède ». Par sa seule parole – efficacement médiatisée (comme surent le faire en leurs temps Hitler, Mussolini ou Franco) –, le rusé Boucot s'apparente également à une sorte de Merlin l'Endormeur, à un néfaste Marchand de Sable lançant de la poudre aux yeux et capable de faire se taire les employés qui récalcitrent (l'endormissement pouvant, comme ici, être causé par le visionnage d'un mélo sirupeux mettant en scène le couple maudit) :

***Fin du film. Réflexions de spectateurs : D. - Quelle élégance ! E. - Deux heures / de vie intérieure / cultivent / le cœur animal. Lancer du drap : M. et Madame Boucot prennent un grand rideau et l'étendent sur les employés endormis.***

Dans son article *Le carnaval des langues*, Christine Ramat insistera sur l'importance politique (parole étant, pour Boucot, synonyme de pouvoir) de la maîtrise rhétorique :

***Comme Ubu, le patron Boucot est un avatar de l'ogre. […] Mais ce qui fait l'originalité de Boucot par rapport à Ubu, c'est son nom. […]. Si Ubu pouvait se résumer à son ventre, Boucot se réduit à une embouchure. Une grande gueule vociférante engloutissant sur son passage tous les discours mal embouchés. D'emblée, la lutte des classes se déplace donc dans la langue. Comme le souligne J.-P. Sarrazac : en l'espace de quelques tableaux, on passe « du théâtre de l'économie » à « l'économie du théâtre de la langue ». Boucot-Bouche sont les allégories grotesques du pouvoir linguistique aliénant. La fable qui les met en scène, organise un grand carnaval de la langue dominante où défilent tous les clichés du dressage linguistique. Placer la question politique dans une mise en crise de la langue dominante inscrit d'emblée l'enjeu de cette première pièce dans le contexte des avant-gardes poétiques des années 70. C. Prigent salue***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### *la pièce comme une résistance « aux pratiques novlangues » des pouvoirs politiques, idéologiques et culturels.*[326]

La maîtrise de la langue constitue clairement un enjeu de pouvoir : « Du pain et des jeux » était aussi une formule, des mots, des « paroles ailées » ; c'est donc en premier lieu, pour commencer, par la langue qu'il s'agit de « tenir le loup » (A.V., p. 49) voire de mettre le monstre (soit pour Boucot : le peuple) dans sa poche et/ou à distance. Dans un même ordre d'idées, pour des raisons de basse politique, Boucot, rhéteur passable, saura parfois mettre de l'eau dans son vin et prendre quelques petites précautions oratoires avant de cracher directement son mépris à la face de ses employés : « Cher peuple, vous êtes bien sympathiques, mais vous êtes tous bouchés et ultra-clos » (p. 61).

Ici, en "haut lieu", on fera tout pour remettre le peuple à sa place, le recadrer : « quittez votre cime et revenez au rang reprendre vos assises, retrouver vos dessous » (p. 145) ; quant à la phrase hautaine de Madame Bouche « Je suis trop haute pour un homme si bas » (p. 134), ne semble-t-elle pas annoncer dans une certaine mesure un clivage (cf. haut/bas), rhétoriquement très à la mode dans le paysage politique français de ce début de XXI$^{ème}$ siècle ?

Dans *L'Atelier volant* de Novarina, condescendance et populisme cachent mal un mépris profond (et une sorte de peur diffuse) du peuple (qui ne demande, lui, qu'à sortir de ses gonds) : « B et Le Docteur. – Allez, fais pas l'con, reste dans ta nature, Bob ! » (p. 146). De même, on pourra lire à la page 58 : « La finance n'est guère accessible au non-spécialiste qui risque fort de s'y brûler le duvet ».

Dans *Le Babil des classes dangereuses* aussi (où Bouche est un personnage central), le pouvoir en place se méfie comme de la peste des progrès (langagiers, de compréhension) réalisés par les masses laborieuses et potentiellement dangereuses : « Le frein faut mettre aux radotons des bouches sans fin où leurs langues claquent » (p. 310) ; dans cette pièce, le clivage est simple et la frontière, tout à fait nette : d'un côté, il y a le « peuple à bras courts » décrit comme « [âpre] toujours à la tâche à rabattre » (p. 290) et de l'autre, il y a Bouche « dansant les quadrilles » avec Oreille, Pied et Main.

Pour en revenir à notre mini-étude comparée entre *Ubu roi* et *L'Atelier volant*, nous affirmerons, après Christine Ramat, que c'est aussi dans la manière ultra-brutale dont il s'adresse à ses employés que Boucot pourra faire songer au tyran crée par Jarry – dans une phrase comme « Vas-tu produire, bougre ? », certes ; mais encore dans « Travailleurs de mes couilles » (p. 42) et dans : « Vous comprenez, avec cette crise du dollar, nous ne pouvons vraiment pas augmenter des porcs aussi porcs que vous » (p. 47). Violent, il l'est aussi lorsqu'il parle d'eux (« Les ai-je suffisamment radotés ? » s'inquiète-t-il à la page 61) ou lorsqu'il déclare dès la page 14 : « Je leur bouche la gueule de pain quotidien » – ici, convenons-en, on est à mille lieues de l'altruiste « Prenez et mangez » de la tradition chrétienne…

Pour l'ignoble Boucot, l'accent est assimilé à un défaut de prononciation et le manque de vocabulaire, à un défaut d'intelligence ; et pourtant, la France d'en bas se rebiffe et sait avoir de la répartie : « A qui sourit de ma panne de vocables, je dis : j'en sais toujours assez pour dire où est le Nord et où le Sud » (p. 143).

## 2.2.6. La révolte : un feu de paille

[326] *Chistine Ramat, « Le carnaval des langues », Le théâtre deValère Novarina, op. cit., pp. 94-95.*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Face à toute cette violence boucotique, il ne faudrait pas croire qu'on n'oppose rien : Novarina, on l'aura compris, est tout sauf un auteur manichéen et les employés qu'il met en scène sont loin d'être des chiffes molles ; bref, une résistance s'organise – "comme en 40 !", pourrait-on dire. On se prend même à penser que Jean-Pierre Sarrazac avait bien raison de voir dans *L'Atelier volant* une « comédie de mai 68 » et qu'on aurait presque pu, à l'époque et à côté des slogans situ, brandir dans la rue des pancartes novariniennes ; ainsi :

***« La vie est mal organisée » (p. 142) « Réclamons la fin des manigances » (p. 142) « Nous travaillons beaucoup pour du blanc » (p. 67)***

Du reste, cela concerne d'autres pièces : « Tout travail est comique » (D.V., p. 276), « Faut qu'urge la fin du syste » (*in* L. A.), etc. Car enfin, ces employés-là ne sont certainement pas des imbéciles (ou disons : pas tous et pas toujours). Par exemple, ils comprennent parfaitement que s'en prendre à l'argent de Boucot, c'est s'en prendre à son corps et c'est pourquoi, au lieu de chanter "Le peuple aura ta peau", ils inventent « Boucot, on va t'ouvrir les capitaux » (p. 48) comme s'il s'agissait de lui trancher les veines.

Ajoutons, sans aucune volonté de plaisanterie facile que, de ce point de vue, Boucot ressemble décidément beaucoup au personnage, inventé par Walt Disney, de l'Oncle Picsou, l'énorme différence étant que cet avatar de Donald Duck a de petits éclairs de bonté qui le rendraient presque sympathique, attendrissant (surtout si l'on aime les canards) tandis que le Picsou novarinien, Boucot, est un "salaud" intégral à qui l'on n'arrive pas (comme, parfois, peut-être, pour Harpagon) à trouver d' excuses, et sur le sort duquel l'on ne saurait s'apitoyer.

Aussi bien, on pourrait estimer que *L'Atelier volant* ressemble beaucoup aux *Cantos* car le projet de Pound dans ce livre-monde était entre autres de montrer l'importance décisive de l'argent dans l'histoire de l'humanité (que ce soit en Chine, en Amérique ou en Europe) : légèrement moins ambitieux, Novarina prend une loupe et étudie les mécanismes économiques à l'œuvre dans le contexte d'une entreprise qui n'est imaginaire (cf. adjectif « volant » appliqué à « Atelier ») qu'en partie. La morale qu'il s'agit d'en tirer est aussi pessimiste que chez Pound mais les lueurs d'espoir sont tout de même beaucoup plus nombreuses chez Novarina, qui n'a pas le cynisme de l'auteur américain.

Lucide, ayant réfléchi sur sa condition, l'ouvrier novarinien ne peut que constater sa propre aliénation sociale : « Je suis son guignol. Boucot tire mes ficelles et ramasse mes produits […] j'entasse marmot sur marmot. ». De même, contrairement aux tentatives de Boucot pour l'embrouiller avec ses mots en "ing", l'employé C. a finalement l'esprit plutôt clair, qui, au fond, comprend parfaitement ce que signifie et ce que cache ce jargon grotesque : « c'est toujours pour moi marketing, recruting-jumping, vitaliting et imponderability ; tandis que vous c'est automatiquement prospériting. Je n'arrive pas à m'enlever ça de la tête ; vous voyez ce que je veux dire ? », ce à quoi Boucot répond bien sûr « Pas du tout. Vous n'êtes pas clair ».

Signalons enfin que les plaintes des employés de *L'Atelier volant* se retrouvent parfois un peu dans *Le Babil des classes dangereuses* – « Ah que je suis mal content de ma vie de trajet à stations ridicules » (p. 239) – et même dans *Le Drame de la vie* – « Ils m'ont frappé, ils m'ont épluché le duvet… Oh, j'étais trop tendre ! » (p. 141) –, pièce où il sera peut-être aussi fait allusion (p. 12) au risque et au danger qu'impliquent presque toujours révoltes et révolutions : « Quand il parle, les balles lui répondent. S'il se tait, les balles se taisent. »

### 2.2.7. Retour à la case-cafard



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Critiquant non sans raison (car au fond : qu'apportèrent-elles ?) les grèves qui, en 2003, débouchèrent sur un non-festival d'Avignon – et, hélas, la non-représentation de *La Scène* (qui aurait, assurons-le, "cassé la baraque") –, Novarina a pu parler, sur France Culture, d'une révolution avortée et plus exactement d'un « mai 68 nerveux » ; or ne pourrait-on pas en dire autant de la fin de *L'Atelier volant* ?

En effet, même unis, faisant corps, chorus contre Boucot, les ouvriers ne parviennent pas à le déstabiliser ; en somme, ils ne lui font que des chatouilles : il en faudrait bien plus pour le faire céder vraiment. Bref : Néron reste au pouvoir. En cela, la fin de *L'Atelier volant* est tout à fait terrible car A., qui semblait aussi révolté que le Béranger de *Rhinocéros*, se soumet comme les autres à son aliénation ; le comble, c'est qu'il va jusqu'à remercier les Boucot : « Magnifique ! Merci ! (En descendant du mât :) Je suis au bout de mes peines ! Quelque bête voulait me mettre dedans, vous m'avez redressé dans le sens du vent. » (p. 153). Ce dénouement n'est pas surprenant : Boucot est trop fort – et n'oublions pas ses inquiétants complices : Madame Boucot et Le Docteur (on pourrait presque ici parler d'une parodie de Sainte-Trinité). Bref, non seulement les employés se résignent, mais ils regrettent leurs velléités de révolte, s'excusent, essaient de se dédouaner, de se disculper ; c'était le cas dès la page 17 : « tout le temps ça nous induisait en tentation, on ne pouvait plus remplir les fonctions ».

La raison principale de la soumission à Boucot est bien sûr pragmatique, financière, économique : « nous n'avons plus de monnaie, il va falloir remettre le collier ». Heureusement, la perspective d'une retraite dorée pourra donner à certains l'envie de se battre et de s'accrocher : « Evidemment, pour l'instant on n'a rien… Mais quand on aura soixante-dix-sept ans, on touchera douze huîtres et un dentier » (p. 88). Pour tenir le coup, on pourra encore se consoler en se disant par exemple : « Quand on a déjà la chance de pouvoir chaque matin mettre les deux pattes en bas du lit, faut déjà pas se plaindre » (p. 116). Notons que la phrase est une façon comique de remplacer le célèbre "Tant qu'on a la santé !" et que, malgré la noirceur du propos novarinien, farce, burlesque et drôlerie restent les piliers, les ingrédients de base de l'œuvre du dramaturge.

### 2.3. Métiers absurdes

Sans parler forcément de l'usine, on peut tout de même se poser parfois, devant tels ou tels métiers, telles ou telles fonctions la question de l'absurdité et de l'incongruité ; dans *La Chair de l'homme* par exemple, quand l'ingénieur Leblanc pose à l'ouvrier Séraphique la question « Que faisais-tu ? », ce dernier lui répond :

***Œsophagiste, agent d'agence […], bigoudiste, barbapapiste, caissière-surface, coiffeur SNCF, commercial azimut, couturier-fraiseur […], empileur-tube, escarmouchier, gardien de moi, inconnu stagiaire, loteriste, montreur-cuisine […], ramasseur-bureau […], saisisseur-saisie, secrétaire-vapeur […], taxi-taxiste […], secrétaire-polycarpe […], chauffagiste vivant, darvouineur, boulotteur d'eau […], enfant de service […], rangeur de tout […] dompteur conjugal […], moniteur d'espoir, vendeur-survie […], mainteneur au sol […], minimum vivant, stopiste isolant, vecteur de ladre, comparateur à chaud, sectateur client […], visiteur-produit, électro-dentiste, suiveur-client […], plâtrier-limbes, vérificateur-bouchons, champion de soif, chien de golf, choisisseur- matières, moisisseur-misère, motivier d'opinion […], secrétaire-surface, sous-secrétaire sous-sol, ficeleur de sphères, poseur de bouts […], sinistrier […], sembleur parfait […], chutiste, moteur-tourniste, un point-toutiste.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Il y a peut-être aussi, de la part de l'auteur, comme une critique en passant de cette manie actuelle qui consiste à être incapable de nommer un chat un chat ; ainsi, l'idée d'un « ouvrier de tombe » sera peut-être un jour adoptée dans la réalité pour désigner le travail du fossoyeur ou du croque-mort. *Idem* pour le « suiveur-client » pour désigner les personnes chargées du service après vente. Le « commercial azimut », lui, est sans doute un représentant très mobile et le « dompteur conjugal » un psychanalyste aux méthodes musclées. Quant au « motivier d'opinion », on verrait bien l'expression s'appliquer à un publiciste spécialisé dans les campagnes politiques (affichage, choix des slogans, etc.).

Dans *Je suis*, le travail est dit « vexant » (p. 56) et le thème de la recherche d'emploi, abordé : « puis je fis un tour dans l'Industrie en Charcuterie à Blatigny-Olida » (p. 180); ici, Blatigny-Olida est sûrement un nom d'usine ; mais ne pourrait-ce pas être le nom d'une ville associé à une marque ? Dans *Le Discours aux animaux* (et dans *La Chair de l'homme*), le "je" novarinien n'arrive pas vraiment, si l'on peut dire, à se fixer, allant d'un métier (?) à l'autre et on pourrait presque y voir une métaphore de l'homme passant, au cours de sa vie, d'états en états sans avoir la possibilité véritable d'avoir une action sur son destin.

### 2.4. Au bout du boulot : la déshumanisation

Une autre métaphore possible de l'aliénation par le travail, c'est celle de la machine-humaine. Ainsi, dans *L'Atelier volant* (p. 118), un personnage s'exclame « j'en ai plein les roues », comme s'il n'avait plus de jambes ou comme s'il s'était assimilé, incorporé à la machine. De même, dans *Le Drame de la vie* (p. 142), on croise un « homme au ventre gonflé d'essence » (« Je suis plein » se plaint-il) et un « Autocrate angoissé » qui « se serre la pompe ». Trois pages plus loin, un autre personnage demande : « regardez-moi plutôt l'huile, vérifiez-moi toutes les pressions : mes pneus sont fatigons ». Bref, si l'homme est rempli, ce n'est pas forcément d'essence divine – même si la « pompe qu'on m'a injecté dans le fond » est une vision pneumatique évoquant aussi le cœur et la respiration.

Ce thème très particulier, cher au cinéaste David Cronenberg, aurait d'ailleurs pu être évoqué par nous dans la partie de cette thèse consacrée à la science-fiction novarinienne ; il fera notamment retour dans *L'Opérette imaginaire* : « Car ça va bien ça-va-bien-mieux / En l'disant sur mes quat'pneus […] / Car tout va bien mieux / Si j'retombe sur mes quat'pneus ! » (pp. 51-53). Quant à l'idée d'une société conduisant à une déshumanisation, ou plutôt à une dépersonnalisation de l'individu, elle se retrouve peut-être onomastiquement, mais ne l'affirmons pas, dans le « Thierry Lambda » de *L'Origine rouge* (p. 38). Dans *L'Acte inconnu* (p. 25), les « Lambdas » constituent même un peuple à part entière – peut-être un peuple où tout le monde se ressemble. Dans la même pièce (p. 58), un représentant d'Adam déclare « J'adhère aux Peugeot, Ford, Nissan » (ailleurs à « Susuki »), autre manière de dire sa dépendance à la machine. Ailleurs (pp. 89-90), c'est l'absurde vanité d'un automobiliste qui est pointée du doigt :

***Exogène, toi qui as décidé d'éclairer ton garage toute la nuit pour que les rats admirent ta Mercedes – ton squelette sera dispersé comme une carrosserie lancée en poussières et semée sur des bretelles d'autoroute sans issue.***

Bref, l'atelier novarinien n'est peut-être pas « volant » (ce qui peut suggérer l'idée d'un tapis magique, toute une rêverie poétique ou un voyage dans l'imaginaire comme celui de Nils Holgerson) mais bel et bien "violent" : comme pour *La Lutte des morts* (/mots) ou *L'Origine* (/Orifice) *rouge*, le titre cache peut-être autre chose – et en l'occurrence une réalité, celle du travail, très dure, très violente.

### 2.5. Le petit frère d'Armand Gatti



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

On l'a dit précédemment : Novarina ressemble à Gatti dans sa critique de la télévision, la question qu'on se pose dans *Rosa Collective* étant de savoir si Rosa Luxembourg était coquette et quelle était sa couleur préférée, ceci en un temps (*dixit* Gatti) où « la fusillade au coin de la rue était plus fréquente que la visite au coiffeur » (bref, le téléspectateur est pris pour un imbécile qui, « s'il n'identifie pas tout de suite […] se sent aussitôt au zoo avec des problèmes de forêt vierge à résoudre pour chaque animal qu'il voit »). Dans *V. comme Vietnam*, Gatti a aussi inventé des noms de produits annonçant un peu ceux dont il est question dans les slogans des « Machines » (nous pensons en particulier au « dentifrice Golgotha », au « savon Ramolive » et aux produits de beauté « Condom »). Quant à l'onomastique fantaisiste de cette même pièce (« Général Bulldog », « Quadrature », « Amiral Pointu »), elle évoque encore les noms inventés par Novarina. Chez ce dernier comme chez Gatti, il y a surtout refus de la langue de bois et volonté de parler encore et toujours au nom du peuple pour critiquer l'oppression boucotique sous toutes les formes, parfois sournoises, qu'elle peut revêtir – et notons encore que la littérature de cet autre poète politique présente, elle-aussi, d'évidentes qualités logodynamiques, l'homme étant capable de se laisser traverser par une « parole errante » dont il se trouve qu'il est capable de la fixer sous la forme de pièces, de poèmes ou d'ovnis joyciens.

Pourtant, la correspondance est plus profonde : quand on va voir *L'Acte inconnu*, on est frappé par la générosité qui est à l'œuvre ; ce sentiment d'en avoir pour son argent se retrouve devant le travail d'un Gatti : ils ne s'épargnent pas, ils vont jusqu'au bout de l'aventure et de la traversée – or, c'est justement cet admirable jusqu'au-boutisme qui donne envie de les suivre. Autre correspondance (et ce n'est pas un détail que cela) : Novarina n'est pas de ceux qui retournent leur veste : ce qu'il pensait à l'époque de *L'Atelier volant*, il continue à le penser. En ce début de XXI$^{ème}$ siècle, ils ne sont pas si nombreux, les écrivains qui auront su garder contre vents et marées ce niveau d'exigence, d'intransigeance et de qualité littéraire (Césaire, Guyotat, Roubaud – qui d'autre ?).

## 3. Un comique iconoclaste et démystificateur

### 3.1. La guerre et l'histoire

Dans *L'Atelier volant*, Novarina retravaille comiquement l'histoire en inventant pataphysiquement des événements marquants quoique n'ayant pas eu lieu (ou du moins : pas à notre connaissance) comme la « fin tragique de la République de Biarritz » (p. 61) ou (*in* D.A., p. 294) le « blocus de Gonessse » – quant aux « Poilus de 14 », ils deviennent les « Croqués de 18 ». On mentionnera aussi un plus plausible « Tribunal d'Assise de Verdun » à la page 185 du *Drame de la vie*. Certains noms, d'hommes ou de lieux qui ont marqué l'histoire du monde, feront l'objet d'apocopes ; c'est le cas de « Mussoli » (D.V., p. 36) et de « Stalingre » (D.V., p. 35), qui sonne un peu comme « malingre ». Pour le « maréchal Pétal » (*in* D.V.) et selon Clément Rosset , le nom « évoque à la fois Pétain, putain, péter, pétale, pédale »[327]. Le mot se transforme encore dans *La Scène* (p. 19), que l'on met phonétiquement au pluriel (c'était déjà le cas dans *La Chair de l'homme*, p. 324) et que l'on intègre à une liste évoquant celles de la Bible – on parlera en effet du « Maréchal Péto qui engendra Mélanie et Maximin qui engendra Ménandre », etc.

Dans *La Lutte des morts*, on évoque implicitement la Révolution Française : il semble en effet que l'ombre de la guillotine, nommée par périphrases (« Funèbre à Guillotin », etc.),

[327] Clément Rosset, « Le syndrome Novarina », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 287.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

soit omniprésente, ne serait-ce que dans l'exécution de Buffet qui « monte au guillot » ou dans l'image d'une nuit-couperet qui « tombe trop fort ») : en cela, l'auteur s'inscrit dans une certaine tradition littéraire, le thème de la guillotine ayant aussi été abordé par Balzac, Villiers de L'Isle Adam, Nodier, Dumas et Petrus Borel.

D'autres époques sont évoquées : dans *Le Discours aux animaux* par exemple, on croise un « Spartagème » qui évoque les stratagèmes d'un Spartacus désireux de gagner sa liberté. De même, dans *Le Drame de la vie*, Napoléon devient « Sapoléon », « Sapolin », « Homme Sapoli » ou « Homme Sapolé », le nom de l'empereur étant imperceptiblement rapproché de malpoli, de galopin, de soupe au lait et de Salopard. Ailleurs, dans d'autres œuvres, on évoque d'autres personnages historiquement importants comme « Saint Louis » (A.V., p. 25) et « Lincoln » (B.C.D., p. 225). On peut encore estimer que *L'Atelier volant* est une pièce sur l'apogée du taylorisme (d'ailleurs, l'enfer Ford décrit par Céline dans *Voyage au bout de la nuit* ressemble grandement à l'usine dirigée par Boucot). Enfin, certaines figures illustres de la littérature seront présentés bizarrement dans *Vous qui habitez le temps*, dans « Bol-Césaire » par exemple (p. 43) ou à travers des toponymes étranges comme « square Jean-Paul Sartre » (p. 40) et « rue Square-Jean-Paul-Buse » (p. 52) – chez Vian, c'était Jean-Sol Partre.

Point très important (et nouvelle correspondance avec Céline), il nous semble évident que la seconde guerre mondiale obsède littéralement l'auteur ; dans *Le Drame de la vie* par exemple, il évoque crypto-ponctuellement la rafle du Vél d'Hiv et s'inquiète assez souvent (dans *Le Drame de la vie* mais aussi dans *La Lutte des morts* ou *Lumières du corps*) de mystérieuses « forces ailées » (avions de chasse, bombardiers ou oiseaux de type hitchcockien) qui ne demandent qu'à décoller pour fondre sur nos têtes. « On entend de la mitraillade » à la page 519 de *La Lutte des morts* (page où l'on parle aussi d'» Allemands » qui « vont venir ») et, dans la même œuvre (p. 526), on lance encore un terrible « Aux douches » au sens glaçant et ambigu. A la page 31 du *Drame de la vie*, « Champalocien et Tagan évoquent le bon temps du départ des Allemands et comme on installa Vincent Auriol. Les gens qui aident l'exécution sont des Anciens qui se sont connus en captivité ». Plus loin, la mention d'une sorte d'usine à savon pourra faire passer comme un frisson désagréable dans le contexte d'une pièce qui reste malgré tout comique – c'est qu'il y a toujours chez l'auteur la volonté de faire se mêler le rire et l'horreur. Enfin, à la page 158, le « bombardement d'Evreux » est « couvert par l'accordéon » et on parlera d'un « chien inconnu » à la page 21 de *La Scène*. Quant au Général Québec (*in* L.M.), c'est peut-être une allusion à De Gaulle et à son fameux « Vive le Québec libre », un peu comme si l'on était en présence d'un raccourci très cavalier (à moins qu'il ne s'agisse d'un cas de métonymie "inconnu au bataillon"). L'armée est parfois moquée et en général, cela passe par l'onomastique – cf. « Caporal Trope » (V.Q., p. 57) – ou par le retravail d'expressions – on pense notamment à « rengager dans les logiques » (D.A., p. 266), etc. Quant au passé colonial, il est présenté de la sorte : « nos anciennes colonies » ont pour noms "La Baumide, La Néfridie, les Dépositoirs des Baux Internationaux" » (V.Q., p. 73). Concernant le rapport de Novarina à la deuxième guerre mondiale, notons encore ceci :

***Je suis né dans une langue occupée. Mes manuscrits s'arrêtent toujours à 39 ou 42 : 139 pages pour La Lutte des morts, 242 pour ce que j'écris aujourd'hui.***[328]

C'est tout dire de l'importance de la période du point de vue de l'auteur, cette importance se retrouvant dans l'œuvre (mais de façon parfois cryptée). Pour résumer, c'est là un passé qui ne passe pas : « On retrouva partout mes plombs à l'ancienne guerre » (D.A., p. 40), etc.

[328] ***Valère Novarina, « Théâtre séparé » (réponses à huit questions de Philippe di Meo), Le vrai sang, p. 15.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dans *L'Acte inconnu* (en plus d'une possible allusion à Roland avec les oliphants de la page 20), il semblerait qu'il soit question de l'antiquité (cf. peuples, tribus et dieux en bois : Azor, Boulga, Tubal, etc.) mais d'une antiquité très proche de notre actualité (guerres absurdes, etc.). De plus (sauf pour les Daces et quelques autres), certains noms rappellent vaguement "Babylone", "Sicambres", etc. (bref des noms de peuples et/ou de civilisations ayant vraiment existé) : là encore, tout n'est donc jamais complètement imaginaire. Si l'humour est là, subsiste malgré tout un certain réalisme dans les évocations proposées, les récits en question relevant peu ou prou du cours d'histoire et/ou du journal télévisé.

Imaginaire, histoire et actualité : tout cela se confond donc un peu et pourtant, le but reste de se moquer de l'absurdité des guerres actuelles en parlant de celles (ici plus ou moins authentiques) qui eurent lieu dans le passé : ces dernières expliquent d'ailleurs peut-être – c'est, semble-t-il, l'avis de Novarina – un certain chaos actuel. Et pourtant, là encore, tout passe par l'humour, un peu comme dans cet album d'Astérix où les Gaulois sont tour à tour attaqués par des Sumériens les ayant confondus avec des Akkadiens, des Akkadiens les ayant pris pour des Hittites, des Hittites ayant cru qu'ils étaient Assyriens et des Assyriens qui pensaient s'en prendre à des Mèdes (cf. *L'Odyssée d'Astérix*) : s'il faut oser ce type de rapprochement, c'est que cela nous permet de situer l'auteur rhétoriquement, le comique novarinien étant objectivement souvent très proche de l'esprit potache à l'œuvre chez Goscinny, Franquin, Gotlib, Goossens, etc.

Cela posé, l'esprit est-il si potache ? La question se pose : rappeler (fût-ce humoristiquement) d'anciennes guerres pour expliquer ce qui se passe aujourd'hui est presque une démarche d'historien ; ce qui est sûr, c'est que l'auteur nous paraît tout à fait très sérieux lorsqu'il explique dans la revue *Mouvement* :

***[…] c'est toujours ce dont on ne veut pas se souvenir qui vous agit… En France, on étudie sans fin les trois dernières républiques et l'on passe une demi-matinée sur l'empire byzantin sans lequel l'Europe ne peut être pensée. Pour comprendre quelque chose aux guerres menées dans les Balkans, il est indispensable de ne pas oublier le trauma […] que fut le sac de Constantinople par les Croisés. A Gaza, il faut se souvenir des anciens Philistins d'où vient le mot Palestine… Il y a une amnésie dans l'enseignement de l'histoire qui est terrifiante […].***[329]

### 3.2. Discours politique et mascarade humanitaire

Comme Gatti, Céline ou Artaud, Novarina ne supporte pas l'altruisme de façade (« l'humanisme de pacotille » dit Christine Ramat [330] ni l'hypocrisie sociale et politique ; c'est ainsi que le Produit National Brut devient le « Produit Egoïste Brut » dans *Vous qui habitez le temps* (p. 89), nouveau cas intéressant de suppression-adjonction.

Dans un même ordre d'idée, c'est, dans *L'Acte inconnu*, « le Trésorier d'Après moi le déluge » que l'on croise, à la page 62. Un parti politique est appelé « Démagogie libérale » dans *La Scène* (p. 63), pièce où une organisation comme l'Otan est présentée comme un pays unique, l'« Otanistan », ce qui est aussi assez iconoclaste, tout comme peut l'être la façon qu'a l'auteur de dénoncer la mascarade humanitaire (cf. « Médecins sans scrupules », « Profits sans frontières », « péril humanitaire », « Ténèbres humanitaires ») et ou de

***329*** ***Valère Novarina, « La combustion des mots et le sacrifice comique de l'acteur », Mouvement, op. cit., pp. 26-27.***

330 Christine Ramat, « Opérette théologique, théologie d'opérette : les paradoxes d'une dramaturgie spirituelle », *La bouche théâtrale* , op. cit. p. 92.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

se moquer en passant de rallyes comme le Paris-Dakar à travers (*in* O.R.) le raid Elf Authentique Aventure (dont l'organisateur s'appelle Gérard Fusil).

Notons que, comme souvent, Novarina se fait l'écho (lorsqu'il ne les annonce pas) de réalités très actuelles : lisant un article véritable concernant les aides apportées à un pays d'Asie en partie dévasté par un raz de marée, on aura même pu tomber, avec la mention « invasion humanitaire », sur une expression paradoxale et tout à fait novarinienne – *idem* pour le concept horrible de « pédophilie humanitaire », expression littéralement terrifiante mais que l'on peut aussi entendre sur les ondes. De même, il faut savoir que la phrase « Elle glisse sur une frite et attaque le fast-food » (que pourrait dire une de ses machines) correspond bel et bien à la réalité d'une nouvelle véritable : tout n'est pas donc si fictif que cela dans les inventions proposées – et à plus ou moins long terme, une sorte de confusion pourra même s'instaurer (c'est en cela que Novarina nous paraît assimilable à un auteur de science-fiction). Dans un même esprit potachiquement iconoclaste, le prix Nobel de la paix devient celui « de la guerre froide » ; d'un « montant de cent-mille valousiats or », on le décerne à « Jean-Gaspard Portuleau », qui le remet aussitôt à « sa consœur poitevine Arlette Grosjean » (S., p. 74).

De façon plus générale, la politique en prend pour son grade (cela barde pour son matricule) ; ainsi, le discours (d'état ? de sous-préfecture ?) pourra faire l'objet de parodies, comme c'est le cas, nous semble-t-il, dans *La Chair de l'homme* aux pages 105-106 où, après l'annonce de Jean qui mange et Jean qui dit (cf. « Allons nous asseoir au plafond. Son Président Mâchon de Jambistronc va vous faire une petite déclaration. Voici. »), le président des mangés prend la parole pour vanter son programme :

***Je suis votre président : je m'adresse en mangeur à l'assemblée des mangés : Mettez-vous tous ces instants à la place du ventre. Achetez du porc et mangez bon. Les meubles pour s'asseoir vont extrêmement bien. Votez la vie c'est la même chose. Mangez ceci prenez ça. Les produits que nous mangeons sont extrêmement bons. Nos paroles sont parlantes à nos corps corporels, et cela a du vrai et cela a du bon. Hé du plancher : attention au plafond ! Hé du plachefer : action à marcher ! Manger de la viande de chez Peugeot. Mangez de la viande de chez Robert Grosse Tête. Ne laissez pas acheter n'importe quoi par quiconque. Sinon : dites stop à la vie moche et Vive Saget ! Mettez-vous des tubes, trouants-et-remplissants. Ne vous laissez pas acheter cette viande : c'est toi-même !***

Un peu plus loin (cf. « nous vous remercions »), on prendra congé du « Président » qui, en guise de conclusion, de coup de grâce ou d'estocade finale, semble encourager ses administrés à une consommation tout azimut ; à la question « dites-nous maintenant quelles sont les intentions de vos conditions ? », il répond « Mangez, mangez » – vaste programme !

Dans *L'Opérette imaginaire*, quand on se plaint d'avoir voté pour un « type qu'était à d'mi pimplo », c'est que la main a été comme forcée d'une manière ou d'une autre, légale ou pas. Il y a chez certains responsables politiques des cas de démence avérée : « Le ministre de l'Agriculture vient de décider de mettre feu à l'environnement » (S., p. 36). Enfin, sans parler vraiment d'attaques *ad hominem*, l'auteur parle souvent de personnages existants (ce que remarque aussi Olivier Dubouclez[331]), qu'il s'agisse de Giscard, de Lecanuet, de Chirac, de Voynet ou de Chevènement, la présence de tels noms tendant à prouver que le monde décrit n'est pas si pataphysique que cela – de même, la fameuse « force tranquille » se retrouve un peu dans les arguments du candidat Fuchsia : « Le juste milieu. Le mélange des deux. Ouvrir les portes fermées. Lutter paisible ».

[331] Olivier Dubouclez, *Valère Novarina*, *La physique du drame*, op. cit., p. 80.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 3.3. Presse populaire et voyeurisme

A travers le journal qu'il jette (pour ensuite s'en faire un chapeau de papier), A. s'adresse peut-être à la presse de façon générale : « Reculez, vieux flambeau ! Feuilles creuses, ailes trompeuses, regagnez les sous-sols et jonchez les carreaux » (A.V., p. 98). Le quatrième pouvoir sera encore évoqué à travers le fait divers comme traité dans *Détective* (et sur certaines chaînes ou stations de radio) mais avec un voyeurisme rendu comique tant les compte-rendus paraissent absurdes ; ainsi dans *L'Origine rouge* (pp. 137-138) : « une jeune Auxerroise vient de réussir l'exploit de ramener à pied le cadavre de son grand-père depuis le péage de Ravenne en suivant l'autoroute ». Il semble en effet que, très souvent, on en rajoute dans l'horreur, Le « Voici » des Machines devient « Voyez » dans le déjà évoqué « Voyez les corps des cent quarante petites victimes allongées dans l'ordre » ; voici ce qu'on n'hésite plus à nous montrer, la suite (« Dans le sang encore frais, Marie Bouchoux ») jouant le rôle de cerise sur le gâteau. De même, on mélodramatise à souhait les reportages de guerre :

***Emaciés, décharnés, tremblants de soif, tenaillés par la faim, avec les os leur sortant affreusement des deux parties des côtes, les yeux profondément engoncés tout au fond au milieu des orbites, les enfants mâles des milices burgondes viennent de passer la frontière luxembourgeoise où ils ont été rapidement exécutés sous les quolibets de la foule.***

Quoi qu'il en soit, comme souvent chez Novarina, rire et horreur font bon ménage : « Un enfant de trois jours vient d'être atrocement mutilé par la dorsalisation effectuée in vivo sur le bambin par son pédiatre et parrain, présumé ami de la famille » (S., p. 27). Mais c'est aussi à un certain journalisme faisant appel aux bas instincts de l'homme (curiosité malsaine, goût du morbide, etc.) que s'en prend l'auteur – dans un même ordre d'idées, qu'un journaliste de *L'Origine rouge* (p. 37) s'appelle « Jean Dindonneau » n'est pas forcément très flatteur pour la profession qu'il représente.

Autre aspect évoqué par Novarina, la rhétorique à l'œuvre dans les publicités pour les voyants, médiums et autres marabouts se retrouve un peu à la page 105 de *Je suis* ; de fait, si certains lisent dans le marc de café, « l'homme à horloge » se réfère lui aux « paroles écrites en lettres fond-de-la-soupière ». Il sera encore question de prédictions et d'horoscope à la page 203 de *Je suis* :

***Heureux les Béliers ! Taureaux : les horloges ! Balances : gare à vous. Et attention les Lions ! Sagittaires : attention aux Lions. Tout beaux, les Verseaux !***

Dans *La Scène* (p. 36), c'est la rubrique des chiens écrasés qui pourra surprendre : « A Evreux-sur-Iton, un chien a été tué par le poids de son propre cerveau l'écrasant net ». Quant à la rubrique des naissances – comme celle du « petit Philibert », que « Philippe et Jean-Baptiste sont heureux de [nous] annoncer ») –, des décès (« Il a plu à Dieu de rappeler à Lui son falsificateur Benoît Marchisseaux ») et des annonces de suicides (comme celui de Jean-Noël, qui est prévu « pour demain ») –, elle est hilarante aussi (S., p. 33).

A un moment de *La Scène*, ne l'oublions pas, Laurence Vielle déplie concrètement un journal (c'est même l'image qu'on retint pour l'affiche du spectacle) : l'information (et tout ce qu'elle véhicule) ne passe donc pas seulement par les Machines : elle est partout (les pancartes passantes étant une autre modalité), cernant Adam de toutes les façons possibles et imaginables. Le « Y a trop de tout » de *La Scène* s'applique aussi à cela : au fond, la Machine (à slogans, à nouvelles, à informations) fonctionne partout et tout le temps – d'où « un incessant bruit de moteur », dans le ciel et sur les mers (S., p. 64) mais aussi en soi (S., p. 65).



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 3.4. Administration et opiniocratie

On a vu que les « enfances d'inscription » s'appliquaient peut-être aux tracasseries administratives qui commencent pour tous dès l'école primaire (orientations, niveaux, emploi du temps, cahier de texte, bulletins à faire signer par les parents, etc.) mais ce n'est pas la seule pique aux « scolaires » et autres « Hommes de Societ ». Ici en effet, ce qu'on présente à la fin d'une lettre, c'est « l'expression de ses sentiments colorés », façon de poétiser ce qui, *a priori*, l'est difficilement.

L'administration est encore moquée, à travers ce formulaire (?) de la page 22 de *Vous qui habitez le temps* où, comme frappé d'amnésie, un personnage semble demander à un préposé-guichetier :

***Dites d'abord si mon nom est vraiment Jean Véto ou si non. S'il ne l'est pas, affirmez moi. Cochez en nul si c'est pas le cas.***

Pour illustrer l'idée que le registre novarinien, malgré une possible critique sous- jacente, est également comique, nous ferons, quitte à choquer un peu, encore appel à Goscinny et à Uderzo mettant en scène dans *Astérix et le chaudron* un poseur de questions tout à fait novarinien :

***Expliquer : I – Les raisons de notre arrêt, II – Retrancher ces raisons, III – Poursuivre notre route  Etes-vous : a) de simples passants ?, b) animés de sentiments amicaux ?, c) des bandits ?  Avertissement sans frais : Ne touchez pas à nos personnes physiques. Toute réclamation doit être adressée à César, Jules, à Rome.***

Dans cette planche très drôle, l'enjeu est, semble-t-il, le même : se moquer de ces réflexes administratifs qui pour certains « Hommes de Societ » sont devenus une seconde nature – au fond, ce qui est ici mis en scène, c'est une forme terrible de déshumanisation, un peu comme si Boucot avait réussi son coup et gagné la partie. Dans *L'Origine rouge* (p. 69), il y a un autre formulaire (un sondage ? un Q.C.M. ?), concernant Dieu :

***Et maintenant, si j'vous dis « Dieu est petit » : êtes-vous d'accord, moyennement d'accord, plutôt pas d'accord, totalement équidistante entre d'accord et pas d'accord, penchant plutôt vers pas d'accord, occasionnellement sans opinion, de toute façon, plutôt pas d'accord du tout, pas d'accord du tout ou absolument pas d'accord du tout.***

Aux pages 166 et 167 de *L'Opérette imaginaire*, on pourra lire le résultat de ce type de sondage :

***14 pour cent du peuple apprécient le dulcocinax, 2 pour cent pensent que Jeanjean Bamblodère est lucratif, 13 pour cent consomment du carbolopétrax, 3 pour cent estiment que tout ce qui est signé Jean Bamblodusse est parfaitement roboratif.***

On notera au passage une rime croisée originale en ax/ratif/ax/ratif ; mais le (?) sondage n'est pas terminé : « 50, 02 pour cent s'étonnent qu'il y ait quelque chose plutôt que rien […], 0, 02 pour cent mangent onze biscottes, 19 pour cent disent éprouver dans l'homme un froid polaire». Pourtant, une certaine poésie se dégage parfois ; dans « 1 pour cent éprouve couvercle », on retrouve un peu le « ciel bas et lourd » de Baudelaire… Enfin, le peuple « [approuvant] à 11pour cent la façon dont il est sondé » mais « 98 pour cent [demandant] qu'on leur refasse immédiatement le sondage », il y a un nouveau projet de « sondage sur ce peuple afin de savoir ce que le peuple veut dire »…



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dans *La Scène* (p. 132), il y encore un sondage absurde : 71% des français estiment avoir dépassé leur date de naissance. Ces sondages sont une autre manière de montrer en quoi l'homme est cerné, piégé par Boucot. Dans *L'Acte inconnu* enfin (pp. 113-114), on a une liste de questions stupides, posées par le Logologue (« Avez-vous tendance à remettre les choses à plus tard pour découvrir ensuite qu'il est trop tard ? Mangez-vous lentement ? », « Vous couchez-vous lorsque vous le voulez ou plutôt parce que c'est l'heure d'y aller ?) et qui pourraient figurer dans un sondage inquisiteur.

### 3.5. L'autocratie

Les caisses "art brut" du début de *La Scène* sont une manière très drôle de mettre en scène des automobilistes fiers d'être français :

***Nous les français, nous avons de plus en plus de chiens canins et de plus en plus d'automoubeuglantes : nous mettons les chiens canins dans les autos, puis nous hissons le drapeau français dessus et nous prenons trois fois du Perbulium » (p. 14).***

C'est une entâme de pièce très drôle, les dialogues étant surréalistes en diable (« dites stop au feu rouge », etc.) et les conducteurs des caisses passablement ridicules. Tout comme Céline et Raymond Devos, Novarina se moque donc volontiers du tout-auto : s'il peut y avoir chez lui des mangeurs de « oitures » (autophages donc), on croise également dans son œuvre des « Autocrates », mot semblant indiquer une suprématie et une forme de mépris pour tout ce qui n'est pas sur quatre roues. Dans *Le Drame de la vie* par exemple, « l'Autocrate » est responsable de la station-service de Bidon. (p. 142) et les carburants utilisés sont des essences de science-fiction : le « gazéol », le « gazola », « l'extrain », etc. L'impression de science-fiction se retrouve dans *Je suis* où s'il y a des feux rouges et des feux verts, il y en a aussi des blancs et des bleus. (p. 90).

Si nous évoquons souvent (trop peut-être, de l'avis de certains) le huitième art dans cette thèse, c'est parce que le travail "poéticomique" d'un Franquin peut rejoindre celui du dramaturge, les amateurs se souvenant sans doute d'une planche à caractère onirique où l'on voit Gaston Lagaffe se servir de pommes vertes, oranges et rouges comme autant d'écologiques piles servant à allumer un feu ne marchant plus ; ce gag coloré et plein de poésie n'a-t-il pas son équivalent chez Novarina ? Hélas, le changement de feu effectué par le « soldat Baudinat » se termine tragiquement par la mort, pourtant comique, de ce dernier (J.S., p. 164) ; en effet, le métier de « cloueur de Stop »/ « déremplaceur de feux » (ceci habillé en « costume orange-marron ») comporte certains risques. Pour finir : « le feu vert verdit et toutes les autos partuirent… Et il n'y avait plus de sécurité. […] Alors je mourus cada, tout le long du jour épatant ». Puis, le mort comique conclut avec une sorte d'amertume (le mot sera utilisé deux répliques plus loin) dans la voix :

***J'ai été donc écrasé pour rien, ici, à l'emplacement où vous verrez, à la fin, cette croix. Un restaurant a été ici édifié, puis une chaîne Hurlodîne, puis Micamax… Elle s'est élevée maintenant l'heure de notre chute. Parmi l'humanité qui mange rien que des cailloux. Si c'est pas du pain, en guise de rien. (p. 164).***

Piètre consolation, un personnage au nom cependant engageant (cf. « LA SINCERITE ») s'approche et dit « Tenez, je vous donne ceci en guise de rien. », ce à quoi, poli, le mort répond « Merci pour ceci en guise » ; certes, cela ne veut pas dire grand chose, mais il n'empêche que cette scène reste une des plus lisibles de *Je suis*. Dans un même ordre d'idées, la station-service est un des seuls lieux dont on soit certain chez Novarina. Un des



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

seules scènes à peu près compréhensible (et encore est-ce si sûr ?) du *Drame de la vie* se déroule d'ailleurs dans une station-service.

L'immatriculation concerne bien sûr les voitures mais également les hommes : non seulement (ce qui est somme toute à peu près normal) à travers leurs cartes multiples et autres numéros de téléphone mais aussi (ce qui l'est peut-être un peu moins) à travers leurs noms : « j'épousai la personne 2. 34. 04. 99. 140. 003. Actuellement en affreux lambeaux. » (J.S., p. 115). *Je suis* n'est pourtant pas la seule pièce où le thème est traité ; dans *Le Drame de la vie* par exemple, il semble que les voitures se comportent comme des êtres humains : « Entre une Mercedes » (p. 145) et : « toutes leurs automobiles sont effrayés par la lenteur qu'il faut aujourd'hui pour traverser la rue » (p. 220) ; c'est un phénomène de vases communicants : la machine s'humanise tandis que l'homme s'immatricularise de façon inexorable.

### 3.6. Le matraquage publicitaire : « Y a trop de tout ! »

Quant au matraquage publicitaire, il est surtout présent dans *Le Babil des classes dangereuses*, *Le Jardin de reconnaissance*, *L'Origine rouge* et *L'Opérette imaginaire*. Si nous n'en avons pas trop parlé dans la partie concernant la télévision, c'est que cette "pub" est partout, surgissant de nulle part, que ce soit dans nos vies ou dans les pièces de Novarina : affiches gigantesques, au dos des bus, sur les côtés, dans les abri-bus, multiplicité et récurrence des spots de radio, papiers distribuées dans les boites aux lettres, coincés sous un essuie-glace, ventes par correspondance, par téléphones, démonstrations de représentants, semaines commerciales, réclames d'animateurs dans les grandes surfaces, soldes sur tout, affaires à ne pas manquer, etc.

Bref, le théâtre novarinien rend compte (en l'outrant vraiment ?) de cette fantastique omniprésence publicitaire : soit le spot s'immisce (sans prévenir) dans un mouvement qui concernait tout autre chose, soit on groupe et il y a des listes (comme de futures courses à faire) ; ainsi, dans *L'Opérette imaginaire* (p. 38) :

***Buvez Grumeau ! […] Mangez Bolix ! […] Roulez Glyphosphère ! […] Vivez Rama ! Souffrez Santulphe ! […] Visez Urdule ! […] Voyez Villefroide ! Souviens-toi Horlopidurche ! Rescape Largau-Plage ! Vis chez U et U ! Mange Polodion ! Avoue Smic-Smac ! Achetez Moisi ! Placez chez Positif ! Profitez Gumesec ! Votez Marcel ! Nous-mêmes ! Mangez des ours ! Choisissez Plongeon ! Vivez la vie de chez Jean-Jean Vitaly, elle est bonne ! Revotez Pantoute ! Suivez Ci-gît : votre assassin vous veut du bien ! Allez toujours vers Pothidorama ! Roulez gros-tube ! Dormez de marbre !***

En fait, les slogans concernent un peu tout et n'importe quoi ; mais c'est peut-être que tout est mis dans le même panier – de la ménagère en l'occurrence. Et c'est ainsi que le sac à provisions est plein des produits « Grumeau », « Bolix », « Moisi », « Polodion » mais que la tête aussi est pleine de projets d'achats futurs (chez Jean-Jean Vitaly, chez U et U, Pothidorama) de voyages fabuleux (cf. Villefroide, Largau-Plage) et d'intentions de vote (pour Marcel ou Pantoute). Les Machines à dire Voici de *L'Origine rouge* ne sont pas en reste, qui nous proposent pêle-mêle :

***[…] imaginez-vous en ça ! roulez confort potable grâce à ceca ! mangez prolixe ! vivez gros ! […] mangez des œufs de chez la marquise Borqui ! soyez rares ! changez de viande ! […] dégustez Marcel Pantox ! susurrez Pintadeau ! dormez Zébulgaz ! […] changez de sac ! chopez la choperie, chopez à la chopette,***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***houspinez choup' ! […] vivez sans la porte ! osez l'espérance ! […] mourrez sobre ! datez du jour ! […] sabrez les gens qui passent ! choisissez la viande qui marche ! passez-vous par la fenêtre ! jaunissez bleu ! serrez-vous les uns contre les autres ! pétez de soie ! […] écoutez vos oreilles : pantalonisez chez monsieur Pantalon et ne subissez plus qu'il vous choisisse un autre qu'un véritable Marcel à Cocarde ! […] bravo la viande ! acceptez-vous ! videz vos boîtes dans vous-mêmes ! mastiquez mâchoires ! propulsez ci-joint ! munissez-vous ! choisissez deux fois Marcel à cocarde ! choisissez la viande de chez Viandue ! (pp. 58-59-60-61).***

Dans cette série, « bravo la viande ! » a un statut particulier puisqu'il s'agit d'un *ready-made*, le slogan existant déjà (s'il faut en croire l'auteur) et ayant même (ce que nous lui apprendrons peut-être) deux variantes également drôles et tout aussi authentiques : « Bravo le veau » et « Merci la mer ! », la première de ces publicités nous incitant d'ailleurs, très novariniennement, à "veauter le veau".

Dans *L'Acte inconnu* (p. 73), autre exemple de télescopage, des publicités pour des produits canins (« Hyper-dog régale le compagnon ») s'immiscent tout naturellement dans des séries de slogans politiques : là encore, Coluche n'est pas loin (le dispositif rappellant le fameux « Schmilblic ») et les Inconnus non plus (assumons de faire allusion à des humoristiques, surtout quand ils sont talentueux), eux qui se transformèrent, le temps d'un sketch, en publicistes toxicomanes inventant des slogans politiques en retravaillant des publicités pour le papier hygiénique (« Jacques Beauregard : souple et solide à la fois ») ; Novarina se situe clairement dans une même veine, rabelaisienne et molièresquement farcesque : l'homme (politique ou pas) est ramené à un produit trivial mais cette dérive est implicitement dénoncée grâce à l'humour et à la parodie – il nous semble que Vinaver procède de même (dans *Par-dessus bord* notamment) mais en mettant peut-être plus en avant la dimension sociale et politique (et en allant plus loin dans l'analyse des conséquences de l'aliénation) : une étude comparée des deux approches nous paraîtrait intéressante. Dans un poème intitulé *De son goût pour les spots publicitaires les plus consommés*, Jean-Pierre Verheggen nous propose une sorte de "liste" assez novarinienne (il y "verbe" comme lui : « [d'ânonner] », « bisonner fûté », « margouler malfrat ») de conseils comme « pique-niquer malin », « être moins manchot que son voisin », « [acheter] finaud », « positiver ses crachats », « baiser champion », « éjaculer peinard », « penser filou » et « jouir vicelard ». Aussi bien, on pourrait considérer que cette liste hétéroclite dressée par la romancière-performeuse Chloé Delhaume est tout à fait comparable à celles que nous propose Valère Novarina :

***Les écrans de pub sont nombreux, leurs horaires similaires, changer de chaîne signifie juste changer de cible. Un disque Universal/des produits d'entretien/un jeu de Playstation/une convention obsèques/un livre de Marc Lévi/des produits surgelés/un téléphone portable/des tampons à la fleur. On ne peut jamais fuir dans la télévision. On peut changer de map et de type de canon, mais tant que le poste est allumé on reste soumis aux radiations [332].***

Par le matraquage en question, qui se retrouve donc dans *Le Jardin de reconnaissance*, *L'Opérette imaginaire*, *L'Origine rouge* et *L'Acte inconnu* (mais peut-être aussi dans la réalité), cette publicité envahissante nous est ici présentée – pour utiliser une expression s'appliquant dans *Je suis* (p. 93) à la pensée même – « comme une dictature dans la tête ».

***[332] Chloé Delhaume, J'habite dans la télévision, J'ai lu, Malesherbes, 2008, p. 64.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

De par la terrible violence comique mise en œuvre pour critiquer la "pub" et la société de consommation en général (mais aussi et surtout la bêtise humaine), on pourrait même dire par plaisanterie que Valère ressemble en fait beaucoup à Alceste – en moins bougon peut-être. La publicité n'est d'ailleurs pas la seule victime de toutes ces attaques en règle : la mode est moquée, elle aussi : dans *La Lutte des morts* en effet (p. 371), avoir « la têtasse couverte d'une coiffe comique à la Henriette » n'est plus de mise puisque « c'est une à la Marinette qu'il faut aujourd'hui porter ».

Pour les slogans (?) « Chômons duraille » et « labourons nib » de *L'Opérette imaginaire*, ils semblent avoir quelque chose de paradoxal car on peut certes travailler dur – mais pas vraiment (ou alors c'est une forme d'anarchie passant par le non-travail) « [chômer] duraille ». De même, quand on laboure, on ne laboure pas rien (cf. « nib »), ni pour rien. L'absurde est donc ici omniprésent, comme à la page 121 de *Je suis* : « J'ouvris un magasin COOP ou je devins huit ans Unique gérant et seul client ».

### 3.7. L'anxiété alimentaire

Les grand magasins se nomment de noms comiques comme « Occidorama » ou « maxirama » (O.R., p. 11), « Pothidorama » (O.R., p. 12) et « Confitorama » (S., p. 17) – mais, car décidément rien n'est sûr, affirmable, ce sont peut-être (le suffixe "rama" semble l'indiquer) des salles de projection cinématographique ; cela dit, les supermarchés présentent aussi une sorte de spectacle dont les produits sont les acteurs parfois "vus à la télé" et éventuellement starifiés-sanctifiés par la publicité.

Dans cette manière d'évoquer une nourriture monstrueuse et dangereuse, le « placenta de la mère » côtoie les « biftèques transgèniques » – mais heureusement, pour faire disparaître tout ce fatras, les « gens d'la poubelle » (des éboueurs ?) sont là (C.H., p. 277). Concernant ce terrible « placenta de la mère », c'est peut-être une réminiscence d'Artaud, ce dernier dépeignant un « monde où on mange chaque jour du vagin cuit à la sauce verte ou du sexe de nouveau né » [333]; chez Novarina, le ton est moins terrible mais le propos l'est au fond tout autant ; ce que stigmatise Artaud, c'est un monde où l'homme n'a plus de respect pour l'homme et où l'on fait n'importe quoi. Novarina, de ce point de vue, prend le relais d'Artaud. D'ailleurs, plus concrètement, les problèmes de nourriture recomposée, artificielle pourront trouver écho chez lui (dans *L'Origine rouge,* notamment) ; de fait, l'idée revient souvent que dans les produits « ingurgis » (pour s'inspirer d'une apocope novarinienne), il y a peut-être de l'homme. Dans *La Scène* par exemple, ce qu'il y a dans « le frigo » (p. 29), c'est « un morceau de mon père pénultien laissé là par mégarde ».

Bref, il y a ici une véritable « anxiété alimentaire » (B.C.D., p. 168), forme assez nouvelle de paranoïa même si le peuple (qui se voit comme un « peuple des morts » en puissance) semble avoir la « tragédie de la maladie dans les trompes » : peut-être en rajoute-t-il donc dans la « traga » (L.M., p. 456). Cette « traga », c'est surtout celle de « l'homme de Surabond » (D.V., p. 121) qui préfère la quantité (fût-elle industrielle) à la qualité et se précipite aux « restaurants automatiques » (D.V., p. 108), périphrase possible pour fast-food. Quant à l'américanisation, elle concerne aussi l'onomastique, avec un prénom bizarre comme « Jean-Donald » (A.I., p. 64) qui évoque encore, quoique plus vaguement, une fameuse chaîne de restaurant.

### 3.8. La vacuité de la pornographie

[333] Antonin Artaud, *Œuvres complètes XII,* op. cit., p. 13.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Autre aspect important du monde moderne et de la société de consommation, la pornographie semble présentée comme un mirage dans *L'Atelier volant* (pp. 130-131-132), à travers l'apparition de Madame Bouche « déguisée en affiche ». Devant l'image en question (le verbe utilisé dans la didascalie nous renseignant peut-être sur sa réaction sexuelle proprement dite), l'employé A., « somnambule victime de l'apparition se dresse » :

***Ciel, cette voix, ce fantôme dans mes rideaux… Rose affiché, va-t-en ! Fourche, comme elle est fichée : lippe ce panneau laqué, planté à mon sortant ! Arrête : vise les miches de c't'oiseau à ficelles ! Retournez au dehors, fausse présence !***

L'attitude de l'employé pourra rappeler celle d'un Saint Antoine, pris de vertige, saisi par les visions. Quant aux « ficelles », si elles évoquent vaguement des accessoires de lingerie (soutien-gorge, jarretelles, etc.), ce sont peut-être aussi de grosses ficelles (et on sait quel sens peut-avoir le mot "ficelle" lorsqu'il est utilisé comme un adjectif). S'ensuit, juste après, tout un défilé de créatures absentes et présentes à la fois, certains des noms de guerre cités pouvant d'ailleurs nous évoquer des surnoms de strip-teaseuses :

***Salut Miss Zabôô ! Sofia Paladium ! Wanda Monopolka ! Rosa Fumetto ! Candy Capitol ! Prima Symphony ! Bonita Super ! Diana Westminster ! Vicky Toboggan ! … Salut habitantes de la piste !***

Là encore, il y aurait donc cirque et numéros, Madame Bouche se lançant même dans un hallucinant poème en prose qu'on pourrait dire auto-promotionnel quant aux charmes divers de sa personne :

***Salut à tous ! Salut à vous, tous les loucheurs ! Messieurs voyez ma roue et ma bouche au sommet ! Rose au pan plaqué de mes panneaux, ouvre ton cœur en grand sous l'anneau que je plante, au verso de leurs draps que hante encore, mordante, ma face sombre et pâle. Vous, lames, hampes de haute taille, piétons errant hors des pousses, rangez vos hanaps, et prenez garde à la canne de mon filant ! Je bois, chers cœurs… Pâles louchants, ouvrez vos cœur au pan ! Je passe plus haute que vous toutes, têtes rêveuses tendues. Voici la reine, passants, tendez le cou, que je vous mène ou je veux. Voici la reine des buissons, oiseaux des villes, levez le cil vers mon. Oiseaux, tombez dans le panneau de mon corps systématiquement agrandi mais resté rose. Mon corps, tombe, jamais.***

Puis, on assiste à une discussion surréaliste entre l'affiche et l'employé : « venez-vous claquer, corps d'ici » dit-elle et : « voulez-vous croquer mon rein ? »… A cette invite, A. répond « Quel rein ?» et le dialogue se poursuit :

***MADAME BOUCHE. - Est-ce que je porte ma croupe comme une reine ? Ici ! Venez vous flanquer sur le flanc laqué de mon. Je suis la reine de papier, viens, marche, je suis la reine de pied : aux quatre coins je m'ouvre à tous les becs. A.- Quels becs ? MADAME BOUCHE. - Pour vos becs !… Je parle à la ville, dans l'oreille de la pie ».***

On a ici l'image d'une pornographie toute puissante, qui surplombe tout et s'affiche sur les murs de manière immodeste et écrasante :

***MADAME BOUCHE. – […] silence bonhomme trop bas ! J'expose à ras, jamais qu'une face, j'ouvre une peau au sommet. D'ici, lisse, rase, peau déroulée, haut perchée pour pas qu'on me touche le chéri ! j'offre l'image aux huit couleurs de la rose : de blanc-chou à rose-mou, de blanc-reine à rose-tronc, je tiens la pose sur***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***le mur, une ou deux cuisses croisées. A. - Oh Madame ! MADAME BOUCHE. - En bas, en vrac, en larmes perdus, tendent le bec - beaux yeux bandés - quelques oiseaux songeurs, songeant à me peindre quelques moustaches ou poils… (Je désigne par là certains piétons de l'espèce trou et du genre bande à Trouduc, silence !) Plusieurs voudraient me rentrer dans le chou. […] A.- Beaucoup de très beau papier… Mais à brouter toujours aussi peu. MADAME BOUCHE. - Mange tout le temps que tu veux ce beau corps des yeux. Si tu as faim voici ma peau que l'on t'offre en peinture. Vas-y ! Je sens déjà dedans ta dent d'épingle, dans le désert. A. - Vous n'êtes pas logique ! ».***

Il ressort de tout cela une sorte de dégoût, de lassitude, une saturation, une exaspération, une amertume et même une sorte de torpeur de la part du regardeur qui ressent pleinement, tragiquement, la vacuité de toute forme de pornographie.

### 3.9. Un vide écœurant

L'état de consommateur proprement dit face aux produits en général n'est d'ailleurs pas forcément beaucoup plus glorieux, reluisant, satisfaisant ; c'est peut-être l'idée qui s'exprime dans ce passage de *Je suis* :

***J'ai retourné alors vers dedans pour acheter des choses dont j'avais même pas envie de les manger.[…] Au-dedans du désert des choses, entouré dans des objets dont il n'y avait strictement rien à dire, je me taisais (p. 120).***

Ici encore, n'affirmons rien mais l'impression de vide ressenti par le « je » de *Je suis* trouve peut-être son écho dans le « désert des choses », et dans ces choses achetées sans que l'envie de les « manger » ait vraiment présidé à leur achat, à ces « objets » enfin, sur lesquels il n'y a « strictement rien à dire ». La seule réponse à opposer est finalement le silence : « je me taisais ».

« [Suspendu] à son robinet planétaire » (D.V., p. 237), l'homme accuse le coup : quelque chose meurt en lui, s'étiole, se fane : son innocence originelle, sa faculté d'émerveillement face au monde, etc. Dans *La Scène* (p. 21), même constat désolant (avec un glissement significatif de « ville » en « vide »): « Cette ville est comme une ville où une fenêtre inhumaine ouvre sur du vide ». C'est un vide qui donne presque envie de se jeter par la fenêtre, défenestration à laquelle on assiste d'ailleurs en effet à la fin de la pièce.

Chose logique, *L'Atelier volant* se démarque un peu des autres pièces ; c'est une œuvre très violente, une œuvre de révolte : « il m'a fait faire de la conserve, il me l'a vendue, il me l'a donnée à bouffer… Vengeance ! » (p. 25). On se refuse à tant d'absurdité et on le crie haut et fort : « Pourquoi qu'il nous met pas directement en bouteille pendant qu'il y est ? » (p. 108). S'immisce aussi l'idée que consommer empêche de penser et surtout de penser au temps passé-perdu à consommer au lieu de vivre et de chercher à s'épanouir vraiment : « certes j'ai dépensé pour un achat mais pour un achat on se dépense, c'est forcé » : en quoi se dépense-t-on ? Qu'est-ce qu'on perd en consommant ? C'est toute la question (se pose un autre problème, qu'on pourrait formuler ainsi : et Adam dans tout ça ?) . Cela dit, malgré cet embryon de réflexion philosophique, c'est l'amour du produit qui l'emporte *in fine* : « Ce con d'objet ne pense à rien, bien sûr. Certes, il n'a pas la parole, ce con. Je l'aime ». Mais si on l'aime, c'est peut-être justement parce qu'il est « con », qu'il « ne pense à rien » et qu'il « n'a pas la parole » ; en retour, rien ne nous incite à penser et à parler : encourageant une forme de paresse intellectuelle et de renoncement à toute forme de profondeur, le produit ne nous entraîne pas forcément sur une très bonne pente. Le produit est plus ou moins



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

présenté comme aussi dangereux que le mot imposé : il nous éloigne de la parole et de la pensée qui font (faisaient ?) la spécificité d'Adam.

Au fond, Novarina, tel Tati, est une sorte de résistant au progrès dans ce qu'il a d'aliénant et d'anti-poétique (et chez lui, comme disait Deleuze, « résister, c'est créer ») ; ici, L'enfant Achul est peut-être son porte-parole : « J'ai fait l'expérience : on voit rien dans la Science. L'homme est un rythmon. La Viande est une succession » (D.V., p. 19).

Dans la dernière pièce évoquée dans notre étude, *L'Acte inconnu*, c'est plutôt une confusion totale qui semble régner : ici, le vide devient chaos, Adam se substitue à Dieu et fait n'importe quoi :

***[…] il vit la mer et la vida, il vit l'air et y cracha, il vit le sable, l'herbe : il piétina ; l'homme étendit partout le royaume de l'homme : détritus sur détritus. Il tua les animaux non comestibles, aplanit les montagnes qui lui faisaient obstacle, assécha l'air et régna. Il éleva devant l'homme la statue de l'homme – et il la vénéra ; il ordonna à tous les hommes de ressembler à l'homme. On vit l'image de l'homme partout.***

Autres modalités de cette folie humaine (*in* A.I.) : « L'homme se fait un chien à son image » (p. 41), se construit un monde sans absolu et vit (p. 44) dans des « habitats perpendiculaires » aux « façades moches » ; par ailleurs, on étend le célibat aux animaux (p. 35) et le rapport au produit devient plus qu'ambigu : « Cet objet désire m'acheter » (p. 69). Bref, rien ne va plus - et un retour à une certaine simplicité(/pureté) originelle (voire biblique) s'impose donc peut-être…

# II. Rire et sacré : la chaire n'est pas triste

## 1. Un rapport somme toute classique au sacré

La Bible semble fonctionner chez Novarina comme un support rhétorique fondamental. Certes, l'auteur de *La Chair de l'homme* pourra à l'occasion se montrer iconoclaste mais ironie et moquerie ne seront pas du tout systématiques ; ici, la religion serait plutôt une banque de données, un tremplin pour la réflexion, un formidable vivier de personnages (et de situations) et une base philosophique omniprésente.

En cela, Novarina – passant peut-être (mais il n'en a cure) pour archaïque aux yeux de certains – semble imiter l'exemple d'un Bossuet, qu'il cite d'ailleurs volontiers ; en effet, ce dernier (un peu à l'image de Claudel ou de Pascal) pensait à partir de la Bible, partait de la religion pour exprimer sa pensée mais c'était aussi un moyen de faire aller ailleurs religion et pensée : c'était, si l'on veut, une rampe de lancement pour faire décoller les fusées de l'esprit, une sorte de porte-avions – images certes un peu hardies, anachroniques et hasardeuses mais visant à illustrer l'idée que pour l'un comme pour l'autre (Bossuet et Novarina), la religion est un point de départ, de repère, voire un cadre formel privilégié, un « théodrome », peut-être (O.R., p.121), une chaire ou une (s)cène, bref le lieu de toutes les épiphanies.

Précisons que c'est aussi le performeur que Novarina admire en Bossuet – car, ne l'oublions pas, l'auteur des *Oraisons* était à sa façon un homme de scène voire un slameur avant la lettre : au fond la chair de l'homme peut être vue comme une chaire d'où l'homme



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

s'exprime, un peu comme Latour parlant du haut de la tour. D'une manière générale, on pourra estimer qu'ici, la chaire n'est pas triste – et pourtant, c'est très souvent d'un homme seul, nu et jobiennement désemparé qu'il sera question. A partir de la Bible, on peut aussi proposer telle ou telle variante – et, de fait, comme on va le constater, l'exercice littéraire de la variation sur un thème biblique est une constante chez Novarina…

## 2. Nouvelles Genèses et comique sourcier

### 2.1. Des cosmogonies à la Brisset

#### 2.1.1. Klaxon et glaise de glas : une violence faite au néant

Sans entrer dans des considérations d'ordre peut-être intime (« Je rôde toujours autour de ma naissance, ne la comprenant pas » dit-il dans un entretien avec Philippe Di Meo[334], , il nous semble que l'auteur étudié aborde assez souvent le thème de l'origine : le simple et plat constat de cette récurrence serait parfaitement anecdotique s'il ne le faisait pas d'une manière au moins très singulière. Or c'est bel et bien à un extraordinaire voyage vers l'origine que nous convie Valère Novarina…

Certes, on connaît les réponses de la science et celle de Brisset ; et on sait bien que de nombreux autres littérateurs ont, eux-aussi, inventé des cosmogonies – fussent-elles portatives[335] (ou aussi comiquement métaphysiques que celles d'Italo Calvino dans les nouvelles composant le recueil *Cosmicomics*[336]). Pourtant, la réponse poétique novarinienne nous paraît briller d'un éclat décidément particulier.

Là encore, il part de la Bible, mais, comme à chaque fois chez lui, pour aller un peu ailleurs. Ici, l'ouvrage à considérer en priorité est peut-être *Le Discours aux animaux* où la rhétorique biblique classique est complètement chamboulée. Ainsi la phrase « En ces temps -là, nous n'étions que Trou et boue » (p. 135) semble correspondre à un état antérieur à l'origine proprement dite, c'est l'époque où « l'Homme de Trou-Bohu » était fait de « glaise de glas » ; rien encore n'était vraiment joué, décidé ; c'était le flou(/trou) artistique le plus complet. Mais l'idée d'un éternuement aux vertus performatives et d'un klaxon(/clairon) voire d'une trompette militaire met fin à cet état de choses ; c'est Dieu, qualifié de « couac »(p. 156), qui fait donc son office. Le sens de cette violence faite au néant réside possiblement dans l'injonction « Que la matière soit ! » (c'est à dire, sans doute, s'anime, se mette en branle), phrase ou le concept biblique de lumière est remplacé, par suppression-adjonction. Ailleurs, le monde est dit craché. On l'a comme expulsé – mais d'où ? De quel autre monde ? De quel organisme ?

Bref, Jean Lampion arrive et tout s'illumine, « suite à la suite de quoi » Adam et Eve entrent en piste, vêtus non d'une grappe de vigne, mais d'un nom qu'ils portent au devant d'eux, comme la parole qui leur sort de la bouche en rubans sans qu'ils y soient pour rien. La parole est ici un traumatisme comme nombre d'aspects (« J'en gluais de peur, j'en sorti bleu ») de l'origine et de la naissance : chez Novarina, l'acteur (l'homme ? Adam ?) est celui qui « parle comme un animal surpris de parler » (P. M., p. 73) ; s'il s'est redressé, c'est « pour entendre », et ce à cause d'un certain marionnettistes nommé « Parole », agissant

334 Valère Novarina, « Le Théâtre séparé » (réponses à huit questions de Philippe Di Méo), *Le vrai sang*, op. cit., p. 15

335 Raymond Queneau, *Petite cosmogonie portative* in *Chêne et chien*, op. cit., p. 93.

336 Italo Calvino, *Cosmicomics*, Points-Seuil, La Flèche, juin 1988.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

par en dessous comme une main. Or donc, on assiste sur scène, au miracle de la parole, au « mystère de parler » (P.M., p. 8). Ici, « parler est un drame » (P.M., p. 8) et le drame, celui de la vie : « [l]'Enfant Séminal, l'Enfant Alarmant et Jean Hyquiandre s'étonnent d'être » (J.S., p.44).

### 2.1.2. La Grande Nouvelle

#### → *« La femme est faite d'un museau de tanche »*

Dans la plupart des pièces se rejoue la scène originelle. A chaque fois, le motif de l'origine se voit travaillé et retravaillé. L'esprit général (violence, angoisse, surprise, séparation) reste pourtant le même mais il convient de se garder de toute généralisation abusive.

Dans *La Lutte des morts*, œuvre digne d'un véritable fou littéraire, c'est vraiment l'ombre de Brisset qui semble planer ; ici, l'hypothèse de la côte d'Adam est balayé d'un revers de la main : « La femme est faite d'un museau de tanche » (p. 489). A la page 375, la créature se confond avec le sexe de son créateur : « L'homme est membre de Dieu ». Paradoxalement, la pensée (par laquelle Adam acquiert une forme peut-être illusoire d'autonomie) ne se sépare jamais vraiment de la sexualité, les « intelligionsses » s'étant développées en même temps « qu'les "sexus furibonds"» (L.M., p. 344). Aidés par les « intelligionses », ces « sexus furibonds » cherchent peut-être à faire se rejoindre Adam et Eve (désunis par Dieu) : « La verge séparée du con chercha partout dans l'monde l'trou pour finir » (p. 344). Or, c'est « [cette] recherche » qui « développa l'intelligeonce » (p. 344).

Là, on est vraiment très proche de Brisset, celui de *La Grande Nouvelle* [337] *,* celui qui écrivait notamment « l'apparition du sexe troubla l'esprit des grenouilles », ces dernières se demandant « Qu'est ce qui sait quoi sait ? Qu'ai ? Que sexe a ? Que exe est que ça ? Kekseksa ? » : c'est exactement le même étonnement (face au corps, à l'existence) que chez Novarina. Le style est également très comparable (« Prends garde à ton bec, prends garde à tomber »), tout comme l'approche de la question du langage, surtout en ce qui concerne l'étymologie. En effet, pour Brisset, c'est par les mots et le français qu'on peut/ pourrait tout retrouver : monstruosité des origines (et retravail d'Hésiode dans « Ureanus, qui urine par l'anus »), importance de l'eau (« eau-ce », « mare ai cage », « reine/raine », « Vase ist t'as ce », « lit mon », « saut mon »), rôle de Dieu – « doué » en breton (mais, *dixit* Brisset : « c'est aussi un nom des mares et des fontaines » : « Les premiers êtres doués étaient dieux et vivaient dans les eaux »), apparition d'un excès (le sexe : « Je nœud acquis »), perte des poils qu'on laisse aux animaux et aux « anciens êtres » que sont nos « ancêtres » (« Laine ai, l'aîné », « crin/craint », « j'ai barbe ôté »), conscience d'hommer (« jeune est / Je nais », « on me / homme »), apparition surprenante de la parole (« On me parle, homme parle »), faute lourde de conséquences (« L'on m'a trahi, l'homme à trahi »), projection dans l'avenir (« L'on meut, ce approche, l'homme s'approche »), conscience d'autrui (« L'on m'est adverse, l'homme est adverse), culture et société /» sauce il y était » (mayonnaise ne prenant pas toujours), révélation christique et qui fit du bruit (« Jésus-Christ/ je suis cri ») et fondation de l'église/aigue-élise (eau choisie, Olympe/eau limpe, limpide) animée par des prêtres (mais qui ne sont pas toujours des « preux êtres ») et fréquentée par des fidèles (qui restent, eux, des « fils de l'eau »).

Dans sa folie relative, Brisset était cependant beaucoup plus logique que Novarina, plus cohérent voire plus méthodique : sa *Grande Nouvelle* va dans un seul et même sens (très découpée, l'œuvre est d'ailleurs assez linéaire) tandis que Novarina multiplie les directions

[337] Jean-Pierre Brisset, *La grande nouvelle* , Mille et une nuit, Barcelone, 2004.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

possibles. Quant aux explications novariniennes, elles sont tout de même, en général, très différentes de celles que nous propose le « Prince des penseurs ».

Par exemple et pour en revenir à *La Lutte des morts* : que la verge soit « séparée du con » (séparation qui rend les « sexus furibons ») n'est qu'un état provisoire car (p. 378), la quête des organes qui « développa l'intelligeonse » aboutit finalement – les sexes se trouvant, « l'accouplat » peut avoir lieu. Cela dit, le suspense continue (l'aventure ne faisant que commencer) : « Ces deux qui s'actent, forment plus qu'un jet, vont vous jaillir au monde parlant ! » ; là encore, jet et violence vont de pair, de même qu'on est « [craché] par Séol » (L.M., p. 480) – dans cet univers, on est en effet craché, parlé, agi, sommé d'hommer : bref, on ne contrôle pas grand chose. Enfin, une fois « trouvé le trou », il semble que s'installe une sorte de routine : « L'homme s'accumule […] Le hôm accumule l'hôm » (L.M., p. 381) ; cela se redira plus rabelaisiennement : si une « bouche des fesses », génératrice de joie, de vie et de chant, a(/aurait) jadis existé, il semble en effet que ce soit le « cul qui chie l'ennui » qui l'emporte *in fine*.

### → *Les Enfants du Limon*

Dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 241), le créateur commente sa création et s'adresse à elle (reprise possible du *Jeu d'Adam*) : « Je t'ai formé de limon, ça te plaît pas ? » En fait, Il se parle à Lui-même, faisant les questions et les réponses :

***Seul il s'ennuie, sire. Fallait le doter d'un sexus, le con. Plantons quelqu'un auprès de ce polochon […] Je te flanque d'une sœur pour que tu piaffes moins.***

Ici, humoristiquement, on a l'explication des origines d'Eve – on est bien loin de la vision romantique d'une Vénus qui, les cheveux érotiquement mouillés, sortirait de l'onde pour courir au ralenti vers Adam comme dans un film de Lelouch… Ici, on (Dieu) est pragmatique : Adam s'ennuie : il lui faut donc un « sexus » et une « sœur » – ce dernier terme pouvant être perçu comme problématique : la faute était peut-être déjà là, dès le début, à cause de Dieu, cet étourdi qui « flanque » Adam « d'une sœur » et non d'une amie. Dans *Le Drame de la vie* (titre signifiant), ce sont de nouvelles modalités (mais toujours aussi bibliques) :

***Dieu créa le ciel et le bas, il créa la terre et le Mond, l'eau et les plafonds. Puis il regarda dedans et noya le tout dans la matière pour qu'on n'y voie plus rien. Puis il regarda dedans et noya le tout dans la matière pour qu'on y voie plus rien. Puis il noya le tout dans la lumière pour plus rien voir car il ne pouvait supporter la vue de ce qu'il avait fait (p. 41).***

L'hypothèse d'un homme de glaise (et de glas) se retrouve aussi dans *Le Drame de la vie* (p. 20), l'auteur s'impliquant même dans le façonnage/façommage en question : « J'ai vu l'aut'monde. : il forme l'Homme de Valère avec de la terre ».

Les cosmogonies novariniennes pourront être très poétiques et rappeler d'anciennes mythologies – on pense aux « Hommes du maïs » célébrés par les indiens (Asturias écrivit sur eux), aux récits parfois rabelaisiens d'Hésiode (car c'est de « couilles jetées dans la mer » que serait née Aphrodite, déesse de l'écume[338]), à l'approche Inuit de la question, etc. Ainsi (*in* D.V., p. 158), après une scène d'inspiration vaguement ducassienne, un personnage (Dieu ?) « meurt avec tous les oeuds qu'il jette en l'air et qui retombent en se cassant pour donner naissance à des hommes ». Pourtant, la conception darwinienne se retrouvera dans la liste qui fait le début de *L'Origine rouge* mais aussi dans celle des animaux archaïques et paludéens de *L'Acte inconnu* (ciron, etc.) même si les têtards de

[338] Hésiode, *Théogonie*, op. cit., p. 44.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Brisset ne sont pas très loin : si l'homme croît (et croit), c'est qu'il a jadis coassé – or, si on s'en réfère à Darwin et à Jean Rostand, ce n'est peut-être pas complètement faux ; de là à dire que l'homme descend de la grenouille, il y n'a qu'un pas, que l'audacieux Brisset n'hésita pas à franchir.

Le choix de l'animal sortant de l'onde pour se mettre à « hommer » est d'ailleurs critiqué dans *La Scène* : « L'homme n'était pas la solution pour sortir d'animal » (p. 68). Dans *L'Acte inconnu* (qui est peut-être un acte de chair), ce sont encore de nouvelles modalités cosmogoniques : sous les yeux de l'homme et de l'animal, la femme parlée (p. 82) en est empêchée puis se voit divisée en deux (une « bonne moitié » et une autre « en réserve ») : commence alors pour elle une longue période (« Cinq mille sept cent quarante-huit ans ») de réclusion – mais finalement, la « femme muette » quitte ses chaînes. Il faudrait maintenant qu'aidée d'Adam, Eve retrouve la « membrane » perdue. Evadam pourra-t-"ile" se reformer un jour ? Rien ne l'indique.

### 2.2. Deux / Dieu

Plus théâtralement, l'arrivée d'Adam pourra aussi être présentée comme une entrée en scène ; c'est le cas au début du *Drame de la vie* : « Le théâtre est vide. Entre Adam ». D'emblée, il diffère de Dieu (qui, Lui, affirme et performe : « Fiat Lux !», etc.), en posant deux questions n'en faisant qu'une : « D'où vient qu'on parle ? Que la viande s'exprime ? ». Sa première phrase est donc une question (posée avec fébrilité, angoisse, insistance,) tandis que Dieu n'en pose aucune, apparemment sûr de son coup. Au fond, ce que dit Dieu au début correspond à la didascalie précédant la question : constatant que « [le] théâtre est vide », Dieu décrète « Entre Adam » (un peu comme Michaux écrivant « J'étais donc à Honfleur et je m'y ennuyais. Alors résolument, j'y mis du chameau »[339]). Dieu est présenté comme Celui qui remédie au néant, comble les trous et meuble la vie.

A la page 251 du *Drame de la vie*, l'Homme de terre, venu du sol, prend la parole (serait-ce un début d'autonomie ?) pour se présenter ainsi : « Je suis celui qui parle », contrairement aux animaux et à Dieu qui « avait dit : je suis celui qui son » (p. 251). Là, le divin s'exprime par « son », par un son (peut-être « son ») et c'est pourquoi les hommes sont. A la page 124, on a l'hypothèse, souvent évoquée par l'auteur, de l'«ut de génition ». Dans un entretien, il précise que « la parole nous a été donnée soudain comme un coup qui nous a ouverts, qui nous ouvre encore, nous déséquilibre et met en marche »[340].

A la page 180 du *Drame de la vie*, l'Homme est « né d'un nom » – mais la parole qui fait exister n'était peut-être pas une condition *sine qua non* ; d'autres modalités étaient possibles : « Même sans un mot, Dieu eût parlé par gaz » (D.V., p. 283), idée qu'aurait pu avoir un auteur de S.F. (ailleurs, Dieu sera même nietzschéennement assimilé à un gaz dans « Le Gaz est mort ! »). Dans *L'Acte inconnu* (p. 117), une autre hypothèse est avancée : « Le monde est si beau. Seul un coup par-dedans a pu faire en lui un véritable trou en forme de cosmos ». Aux pages 80-81 de la même œuvre, on aura cette nouvelle variation :

***D'un point il perça le temps : l'espace s'y étendit […] D'un autre il fit la nuit ; il frappa un coup dans l'espace, tout tomba : il appela la matière… Il y eut une lumière dans la matière […] il prit une poignée de terre et lui dit : Sois homme ! Et la terre ouvrit les yeux. Et elle ne le reconnut pas. L'homme sortit : il se brisa.***

[339] Henri Michaux, « Intervention », *Mes propriétés*, repris dans le recueil *L'espace du dedans* (pages choisies) publié en Poésie-Gallimard, 1998.

[340] Valère Novarina, « Quadrature », *Scherzo*, op. cit., p. 11.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Par cette dernière phrase, c'est la vie humaine qui semble résumée à la naissance et à la mort ; pour les « animaux en glaise », « salamandres » et autres « moucherons vrombissants », ils ne sont pas mieux lotis : « Tous se [précipitent] vers la mort ». Quant à Dieu, « il avait disparu », se dérobant à la vue d'Adam juste au moment où ce dernier « [avait] justement de nouveau faim de lui ».

S'exprimant, Dieu crée et l'homme l'imite en inventant des mots : que ces mots ne soient pas complètement soufflés par Lui est à l'origine de bien des problèmes : Adam doit se débattre au milieu de mille contradictions : au départ, il fut soufflé, parlé – mais depuis ? N'a-t-il pas proposé, prouvé autre chose, quelque chose dont Dieu n'aurait pu (ou ne pourrait) se rendre capable ? Pourtant, qu'Adam le veuille ou non, Dieu se rappellera toujours à son bon souvenir par une sorte de voix intérieure – à l'image de celle qui résonne dans le crâne d'Homo Automaticus (qui n'est donc pas aussi autonome que son nom semble l'indiquer) : « Vous qui parlez, je vous entends. Et c'est ainsi depuis toujours. » (D.V., p. 252). En fait, c'est sans fin : « Dieu fit l'homme et le fera » (p. 241), « suite à la suite de quoi », « [devenu] deux », l'homme « use son temps » et mange sa viande » : il se fait homme de Societ regrettant sa nudité originelle, qu'il juge « bonne » (D.V., p. 83) ; il regrette un peu d'être deux et non Dieu (cf. jeu de mot de la page 87, *in* D.V. : « – Je suis deux / –Vous êtes Dieu ») : « ce sont l'homme et la femme. Dieu est entré qui les coupa » (D.V., p. 87).

Quant à Dieu, en plus d'être à l'origine de tout, il s'occuperait aussi de la suite des évènements puis qu'» enfoncer l'âme où il faut » (D.V., p. 241) semble faire partie de ses attributions : y aurait-il parfois des erreurs d'aiguillage de la part de Déo ? Ici, on l'insinue - mais de plus en plus à mesure que l'œuvre avance, le "je" novarinien, tel Achab face à la Baleine, n'hésitera pas à apostropher le Créateur : crier « Mort à la mort ! », c'est Le défier. Ces défis sont fréquents : on s'oppose au mystère ou on cherche à le percer comme si c'était un abcès.

Enfin, à la page 233 du *Drame de la vie*, Adam, devant le chemin qui lui reste à accomplir (et présenté comme une ascension), se souviendra avec un peu de nostalgie de l'animal qu'il fut, un « animal rampant sans langue et hésitant ». Adam est parfois présenté comme un être triste et maudit, un pauvre endieublé qui ne coupera jamais le cordon avec son mystérieux passé.

Mystérieux, ce passé ? Mystérieuse, la terre ? Oui et non. Quoi qu'il en soit, l'idée de terre (cf. humus/humanus) est omniprésente dès que notre sourcier comique, comme un professeur Tournesol brissettien (mais ayant troqué son pendule contre une Bible) se lance dans ses cosmogonies farfelues – pour mémoire, rappelons qu'Hergé, dans *Le Trésor de Rakham le rouge*, fait en effet tenir ce rôle à son personnage (« L'ouest… Toujours l'ouest ! » s'exclame-t-il, ce qui est très novarinien), ce dernier recherchant en effet, s'aidant d'un pendule, l'épave de « La Licorne », c'est-à-dire les traces d'un passé révolu.

Farfelues, les cosmogonies de notre chercheur-dramaturge ? Ridicules, les recherches de notre sourcier d'opérette ? Là encore : oui et non, la veine restant surtout biblique – mais c'était aussi le cas chez Brisset[341]. Nicolas Tremblay (évoquant ce qu'il nomme un « théâtre métaphorique de la Genèse et de la naissance ») nous le rappelle : « L'homme que relève le souffle divin est fait de la terre des morts, de glèbe, comme le dit la Torah. C'est pourquoi *Le Discours aux animaux* commence dans un cimetière »[342]. « Ne sommes-nous pas « habillés d'terre » (D.A. ; p. 69), rivés à cet Erdenrest qu'évoquait Goethe dans *Le second Faust*,

[341] Un simple coup d'œil aux notes en bas de page de *La Grande Nouvelle* nous renseigne à ce sujet (l'ouvrage ayant été, rappelons-le, republié en 2004 aux éditions Mille et une nuit) : les références à la Bible y fourmillent littéralement.

[342] Nicolas Tremblay, « Des morts à l'origine : analyse du *Discours aux animaux* », *La bouche théâtrale*, op. cit., p. 134.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

cette gangue de glaise dont l'âme elle-même n'arrive pas à se dégager […] ? » se demande à son tour Guillaume Asselin[343].

Quoi qu'il en soit du rôle exact de la terre, le lien est fort qui unit l'homme au créateur : « on pourrait dire qu'il n'y a que deux "personnages" chez Novarina : Jean et Dieu » va jusqu'a suggérer Jean-Sébastien Trudel[344]. Il y en a peut-être un autre, c'est la « membrane », ce qu'on ne peut pas dire, la nature du lien (menottes, cordon ombilical ou menottes ombilicales) existant entre Jean et Dieu – autres présences à considérer : Jeanne (puisqu'Evadam n'est plus) et l'animal-qui-se-tait, bref les personnages de la *Genèse*.

### 2.3. Si l'origine est rouge…

Bref, dans toutes les pièces se rejoue certes le Drame de l'origine, mais à chaque fois de façon(s) différente(s) : cela concerne également les plus récentes œuvres étudiées ici. Dans « Homme, tu sens perpétuellement l'homme » (O.I., p. 55) par exemple, il y a peut-être comme un regret de ne plus pouvoir communiquer, ici par l'odorat, avec les animaux : l'homme renifle son prochain (comme sa pomme) mais que comprend-il aux animaux ? Rien. C'est trop tard. Ce n'est plus possible. Il ne suffit pas de dire « De l'homme à l'animal : un pas. » (O.I., p. 27), il faut le franchir – Gatti est plus optimiste : son expérience du cirque et des dompteurs[345] lui ayant appris que c'est le mouvement et les déplacement dans l'espace qui peuvent permettre la communication (il va jusqu'à parler d'amour) avec les fauves.

S'exprime ailleurs, chez Novarina (O.I., p. 88) un désir de « [reprendre] la femme à zéro » et de « [refaire] d'eux (l'homme et la femme) des animaux » : cette volonté d'un salutaire retour en arrière est une des obsessions de l'auteur. L'idée (*in* J.R.) d'un Bonhomme de terre et/ou d'un Homme de terre se retrouve encore dans l'onomastique de *L'Origine rouge* : si Jean est terrié (cf « Terriet »), c'est qu'il est fait de terre. De ce Jean-Adam Terrier, on prélève une Eve et pour se faire, on lui « [mord] la hanche » (O.R., p. 107): comme souvent dans le traitement du thème des origines, la violence est un passage obligé (la morsure n'étant qu'une des modalités de cette violence). Comme titre, *L'Origine rouge* n'est pas comme *La Cantatrice chauve* de Ionesco : c'est un titre qui annonce la couleur (le rouge est mis, en quelque sorte), l'origine étant vraiment un thème omniprésent : c'est à nous que la « semence de nos pères-et-mères » a « donné lieu » (O.R., p. 13) ; ce sont ces parents qui « ont donné naissance à notre jour douteux » (O.R., p. 13) et sont cause du drame de cette vie imposée, de cette vie qu'il faut bien vivre, même quand l'envie n'est pas là.

A la page 149 de *L'Origine rouge*, le caractère performatif de la parole divine fait des miracles : « Commençant, il dit : « Lumière est illuminante », la lumière illumina, il dit : « Jour se lève, nuit tombe », le jour tomba dans la nuit ». Tout est prévu, pensé (même l'opposition : « Formons l'homme contre nous ») mais il y a des ratés : « l'homme n'est pas ressemblant » (p. 149). Ce dernier n'en est pas content (« Oh non, je ne suis pas ressemblant »), il va jusqu'à critiquer la Création : « L'homme ne trouva pas la lumière bonne et dit : « La lumière nuit ». Puis, imperceptiblement, de la page 149 à la page 150, il y a une sorte de passage de relais ; c'est qu'Adam entre vraiment en piste : « L'homme fut alors tout seul et nomma », après quoi « il se sentit seul et il dit : J'ai tout nommé mon Dieu ; je m'ennuie ». Dieu entend cette prière et vole à sa rescousse : « une femme lui fut retirée pendant son rêve ». Au

[343] Guillaume Asselin, « Le sourcier de chair: du rapport de l'écriture au chamanisme », *La bouche théâtrale*, op. cit., p. 69.

[344] Jean-Sébastien Trudel, « Dieu est la chose. Une écriture théo-tauto-logique, *La bouche théâtrale*, op. cit., p. 106.

[345] Nous faisons allusion à un reportage fameux du début de sa carrière et dont il fit un livre intitulé *Envoyé spécial dans la cage aux fauves*.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

début, "tout allah bien" (si l'on peut dire) : « Tous deux ils se promenaient dans le jardin sans savoir » mais, terrible douche écossaise, ils entendent une voix leur dire « Sortez travailler-mourir ». Dès lors, l'homme « se [défait] », « se [dévêt] » et « tombe » : il sait qu'il va mourir – de même s'il « blêmit » (J.R., p. 101), c'est que son crâne perce.

A la page 68 de *L'Origine rouge*, on intellectualise les choses en se demandant si l'animal fit bien d'hommer : n'y avait-il point d'autres modalités de sortie ? On réalise aussi (tout ça pour ça !) que c'est la glaise qui nous « [flanque] le foot de glas » (p. 146) : « Dieu tue l'homme » (O.R., p. 41), « Dieu me fit chair […] pour que je tombe ici dedans. Pour que je réside dans la matrice de sa parole. » (O.R., p. 89) Serait-ce un piège ? une impasse ? un cul de sac ? Parfois on est sûr de s'être fait avoir d'être tombé dans le panneau ; on en accuse Dieu : il en est, ce pendard, responsable et « pendable » (p. 115) mais comment lyncher Dieu ?

A la page 90 cependant, le créateur est présenté de façon plus flatteuse, lui qui aurait créé l'homme de « cent mille sécrétions merveilleuses » (même si l'expression a quelque chose d'oxymorique) ; quant aux « sécrétions mentales » de la page suivante, ce sont peut-être les spermes de Dieu. Pour l'Origine du titre, si elle est dite rouge, c'est peut-être à cause de la douleur de parler, l'idée d'un sang versé (mais serait-ce aussi celui d'Origène ?) étant essentiellement métaphorique : cela se fit violemment, la parole ayant alors fonctionné comme une épée fouillante-fouaillante et la bouche étant sans doute l'orifice (d'ailleurs rougeâtre) qui en résulta : si l'origine est rouge, c'est du sang qu'il aura fallu verser pour se faire transpercer. Est-ce que cela valait le coup ? C'est toute la question. Si l'origine est rouge, c'est peut-être de colère (« Mort à la mort ! », etc.) ; à l'origine de l'origine : un non – plus qu'un nom (un non sans doute crié, gueulé, U-rlé). Mais une sorte d'habitude s'instaure et l'homme s'efforce de « faire avec » et d'oublier le traumatisme de ce viol initial.

Le rouge est également celui du sang du Christ (O.R., p. 123) : « O vide, retiens-moi hors de mon corps par trois gouttes de sang », ces trois gouttes rappelant la Sainte Trinité et le percement des pieds (réunis sur la croix) et des mains : là encore, il y a violence, saignement et passage. Dans *La Scène*, on évoque à nouveau la couleur rouge (n'oublions pas que le vermeil prédomine au paradis dans de nombreuses représentations picturales), qu'on associe indirectement à l'origine, à la naissance : on y parle en effet (p. 56) de la « lumière rouge de la vie ». Là encore, on se plaint : « Mon père a pas été clair le jour où il me fit choir ici-bas » (S., p. 35) ; avatar de Pinocchio s'adressant à Gepetto, Fantoche Gugusse a le fonctionnement d'un Adam marionnettisé par Dieu, mais qui en a assez de cet état. Même type de plainte à la page 54 : « Moi Adam […] je n'ai que la terre pour matière », ce qui explique Icare et Armstrong (Neil et Louis).

Quant à *L'Acte inconnu*, son titre évoque peut-être encore le mystère de l'origine : quel acte fondateur fit que l'homme apparût ? L'auteur n'arrête pas de se poser la question : D'où vient qu'on soit, , « qu'on parle » et que la « viande s'exprime » ? La réponse novarinienne consiste à multiplier les hypothèses à moins qu'elles ne soient toutes vraies d'une manière ou d'une autre.

## 2.4. Evadam dans le Jardin

Dans *Le Jardin de reconnaissance*, la parole est ce qui relie le toi au moi, la Femme Séminale » (Eve ?) au Bonhomme de Terre (Adam ?), une « membrane vivante » (p.42). Mais cette parole liée à la vie d'homme, au métier d'homme, n'est pas forcément si bien venue : elle inquiète et semble ici liée à une forme de malaise et de mal-être ; bref, il y a de la rébellion dans l'air (« Je hurla pour n'être pas » lance-t-on dans *Le Discours aux animaux*). Dans cette pièce, Adam et Eve n'arrêtent pas de se demander la cause de leur être-là(/



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

entrelacs) car ils sentent bien qu'ils sont et seront indissociables jusqu'à la fin des temps– parfois pourtant, la membrane se distend : ils ne sont plus tout à fait au même diapason mais se retrouvent toujours réunis à un moment ou à un autre, à l'image de l'enlacement dans *La Scène* d'Agnès Sourdillon de Jean-Quentin Chatelain.

Très logiquement, cette dualité parfois problématique et l'idée même de dualité se retrouve souvent dans *Le Jardin de reconnaissance* : « Nous sommes deux en nous-mêmes qui formons cette poussière dont le son est resté pour parler » (p. 55). Le couple est parfois présenté trivialement, regardant des émissions stupides ou accomplissant des corvées domestiques, mais que la Femme Séminale trouve parfois presque romantiques, comme lorsqu'elle s épanche pour dire au Bonhomme de terre : « J'aime le soir quand tu dis : as-tu descendu les poubelles du poubellium ? » (J.R., p. 56). Dans *La Scène*, le couple originel est encore présenté sous un jour original :

***"Les ossements d'Adam et Eve retrouvés dans un paradis fiscal." Canular ou réalité ? se demande le quotidien rouergotte L'Essor de Sodomir dans son numéro daté du premier avril. Notre enquête de nos enquêteurs (pp. 69-70).***

Dans *L'Opérette imaginaire* (p. 75), la « pomme » devient une (nouvelle) « donne ». Quant au « jugement serpentin » (J.R., p. 8), s'il évoque le « serpent qui dépasse » de Tardieu et peut-être surtout la corde de pendaison, il semble qu'il ne soit guère favorable au « vieil animal parlé » (P.M., p.19). Et « le chien Hume-ton-crime » (J.R., p.13) semble lui rappeler sa faute, l'animal en question rappelant un peu le « crabe-c'est-ta-faute » de Césaire mais aussi ce personnage qui au moment des parades triomphales en char, rappelait aux empereurs "tu n'es qu'un homme", "ne l'oublie pas", etc. Il y a en effet comme un œil derrière soi, un sentiment diffus de malaise devant ce Dieu/Méduse que l'on ne saurait voir. L'inquiétude est là, la terreur voire. Une voix (intérieure ? extérieure ?) signifie en gros que « rien gît ici comme ça devrait », phrase où semble exprimer le désir d'un nouveau départ (ou d'un nouvel essai). Car enfin, à cause peut-être de la pomme et du « nulle pattes » ou de certain « trou sympathique » non idoine, rien ne va plus.

### 2.5. L'Animal du temps

Ainsi donc et pour un reprendre un développement de Christine Ramat :

***Le retour sur le Logos originel comme parole fondatrice et agissante permet d'éclairer ce qui déclenche le drame de la parole : la perte de L'Orient. Entendons cette perte de l'orientation du Logos originel qui est dans l'homme : Pour V. Novarina, parler, c'est donc entretenir une relation d'intimité avec ce qui nous fonde et nous « origine ». Si le parlant perd cette mémoire, le monde devient profane, c'est à dire profané, vidé de la présence qui l'habite. […] La dramaturgie novarinienne reprend l'épistémologie chrétienne qui articule le réel sur du langage. Dieu a parlé. Le mythe chrétien pose les cadres du drame : « Au commencement était le Verbe » dit la Genèse. Puis vint le péché du sens, pourrait ajouter Novarina. Et ce fut la catastrophe.***[346]

Adam, alors, fait des études : il étudie la solitude. Il y a chez lui comme un regret d'un état d'avant la parole/origine et d'avant le ut/hutte : « J'ai été deux dans des lieux noirs de joie » – ici, le « deux » (l'autre n'étant plus là à cause d'une erreur de Genèse) s'applique peut-être à l'homme et à son propre sexe dans la même solitude que Sade montré dans son

[346] ***Christine Ramat, Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 198.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

cachot et y devisant avec son « membre réclameur » dans un film d'animation réalisé par Topor. Quoique présentant des aspects comiques, ce discours est désespéré, jobien , il s'adresse aussi aux animaux « de quoi la gloire humaine fut faite » : « Jean des museaux, venez m'aider ! ».

Hélas, une dissociation irréversible s'est opérée et l'animal « se tait ». Cela dit, Adam reste « l'Animal du temps » : c'est qu'«[au] début, Adam, captif du temps, a commencé par compter le monde en animal l'énumérant.» (J.S., p. 154). L'espoir est pourtant là : « Si Dieu nous mit si bas, c'est pour qu'il nous relève dans la joie ». Assez logiquement étant donné le titre de la pièce, la *Genèse* sera également présente dans *L'Origine rouge* : « J'ai tout nommé ; mon Dieu, je m'ennuie. » (p.149). Dans *Le Drame de la vie* (p. 167), on a une variation sur ce thème avec la mention d'un « chiffreur qui fit rimer les numéros » – sans doute un poète, l'Orphée des chiffres. Dans *Le Jardin de reconnaissance* – ou (comme dans *Falstafe* et *L'Atelier volant*), les personnages sont à peu près fixes et repérables) –, non seulement certains aspects de la rhétorique biblique à l'œuvre dans la *Genèse* sont repris mais on pourrait même estimer que cette pièce constitue en partie pour Novarina sa version (sa traduction ?) de la toute-première partie de la Bible. L'expression « Animal du temps » semble aussi impliquer que l'homme, bien qu'il ait en quelque sorte inventé le temps, reste malgré tout un animal ; d'ailleurs, dans *L'Origine rouge* (p. 73), on peut lire « Adam ! cesse d'aboyer ! » Parfois, il le voudrait bien : « O monde cesse de m'aboyer ! » (O.R., p. 74). Mais toujours, son naturel bestial (canin, simiesque ou « porcif ») reprend le dessus : l'homme est un loup pour l'homme (et pour la femme).

Dans *L'Acte inconnu* (p. 177), le paradoxe est partout : Adam n'entend pas une voix dont il « [a] peur cependant » ; s'ensuit un récit délirant de cosmogonie à la fin duquel Adam, qui cherche sa place dans le monde (mais « les océans étaient pleins de poissons, les cavernes abritaient l'ours et l'ange carnivore […] ailleurs des chiens montraient les crocs ») est rapproché de Job voire de Diogène : « Et l'homme retourna dans sa poubelle chercher. Et il pensa.» Enfin, dans les malédictions de Raymond la Matière (A.I., p. 89-90-91-92), on peut vraiment dire qu'Adam, représenté par certains de ses fort peu illustres descendants (cf. Céladon Raymonde, Exogène, Jean Mazda, Jean Monomaque, etc.) tous plus égoïstes (vaniteux, cupides, etc.) les uns que les autres, ne fait guère honneur à son Créateur. Sous le rire, comme souvent chez Novarina : un bilan désastreux, même s'il s'applique tout de même plus à L'Homme de Societ qu'à l'Adam des origines. Ce dernier, en effet, ne les oublie pas, ces origines : il se sait fait de glaise et constate même : « Toute vraie pensée garde à la bouche *goût de poussière* : une trace au sol, cicatrice d'une chute, un reste de la poignée de terre d'où on vient » (A.I., p. 103).

## 2.6. Caïn et Abel : deux sacrés garnements

Dans *Le Discours aux animaux*, la descendance du couple maudit, maudite elle-aussi, est évoquée de façon iconoclaste, Caïn et Abel se voyant rapprochés de garnement infernaux comparables à Quick et Flupke : en effet Abel [brise] la trottinette toute neuve de Caïn « avec [son] bras pris comme un marteau » (p. 219), lequel plus loin se venge (p. 279) en lui lançant « un os de tête de mort » qui lui revient dans la figure à la façon d'un boomerang ».

Les deux chenapans feront retour dans « L'Originelle » (*in* O.I.), chanson sans illusion et comiquement misanthrope : si l'homme adore « percer la poche à son prochain », c'est un peu à cause du meurtre fratricide : « foi de Caïn » lance-t-on – il est bien placé pour le savoir, lui qui « perça la poche à son frangin », instaurant pour l'être humain une ère dont il n'est pas sorti. Dans *L'Acte inconnu*, « Caïn du tube » est assimilé à un *serial-killer* (poétiquement, c'est bien ce qu'il est) :



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***Tiens voici Caïn du Tube qui a saigné sa mère, opéré son grand-père, écrasé son frère, dénoncé ses cousins, broyé ses germains. Il tient la mort à la main.***

Quoi qu'il en soit du rôle joué par les deux frères, l'homme est marqué : c'est un maudit ; sommé d'hommer, il était mal parti : Novarina fait en effet remonter le problème au tout début, au *Fiat Lux* et à cette parole incompréhensible que Dieu donna à Adam – l'échec de Babel, le meurtre de Caïn : dans la conception novarinienne, ce ne sont que des conséquences du « ut ».

## 2.7. Vrai sang = Mer rouge

Sans évoquer même indirectement la Genèse mais pour rester dans l'Ancien Testament, on notera encore de nombreuses allusions à d'autres personnages bibliques tels que Daniel (qui sera carrément nommé à la page 55 de *Pendant la matière* : « [dans] le Livre de Daniel […] c'est une main invisible qui écrit ») ou Habacuq (mais de façon beaucoup plus iconoclaste), dans *L'Opérette imaginaire* : « Ce que je veux, c'est la mignonne salière de ta p'tite nuque, que j'préfère aux commentaires d'Habacuq ! » (p. 129). Certains noms illustres sont particulièrement retravaillés : ainsi de Samson cité tel quel dans *La Lutte des morts* (p. 447), mais devenant ailleurs « Samson Tomate » (D.V., p. 144), « Samsonne la Braque » (D.V., p. 71), « André Samsom » (J.R., p. 61), « Samson-la-Soumise » (A.I., p. 14) ou « Samson-le-Fresnay » (A.I., p. 36). Autre mot rappelant la Bible (et le fameux néologisme d'Hugo) « Jémilébeth » (D.V., p. 99) ; dans *La Lutte des morts* (p. 445), on lit « Robinet gusse ! » (le Négus n'étant pas loin) et, dans *L'Acte inconnu* (p. 10), » Jean La Glaise et son moi massif », qui semble désigner Adam et son énorme ego – à moins qu'il ne s'agisse d'un géant doublement monstrueux (moitié homme moitié Golem).

L'Arche d'Alliance est bien évoquée, mais de façon iconoclaste : elle est « en plastique » et on l'» élève » dans un contexte surprenant voire anachronique : le Stade d'Action (D.V., p. 18), nouvel exemple de rapprochement entre sport et sacré. Quant au Mont Verbien (L.M., p. 481), il désigne peut-être le Sinaï. Moïse, lui (O.I., p. 98), est féminisé en « Moïsette » (dans « ma sœur Anthropodrume Adamanasse Moïsette »).

Il faudrait aussi parler d'une rhétorique très particulière, également omniprésente dans L'Ancien Testament, celle des interdits alimentaires : « Tu n'f'ras point cuire le veau / Dans l'lait de sa mère » (O.I., p.62). Les interdits de ce type se retrouvent logiquement dans les malédictions de L'Anthropoclaste, concernant par exemple les « mammifères recouverts d'écaille cuits trois fois dans le lait de leur mère » et la « garniture d'oiseaux amphibies » accompagnant ce plat (O.R., p. 154).

L'injonction biblique récurrente de « croître et de multiplier » se retrouve peut-être, mais alors très indirectement, dans le « Perpétrons sec ! » de *L'Opérette imaginaire* (p. 25), qui nous permet de revenir sur le miracle, toujours possible, de la suppression-adjonction, perpétuer (une tradition) et perpétrer (un crime) étant des termes assez proches – ce qui ne laisse pas de troubler (sont-ce de banals paronymes ou n'y aurait-il pas autre chose, anguille sous roche, un sens caché ?). Enfin, redisons ici que les généalogies interminables de la Bible se retrouvent en particulier dans *La Scène* (p. 18 et suite).

Dans *L'Origine rouge* (pp. 162-163), nous y reviendrons, le Sacrifice d'Isaac par Abraham se termine en forme de bouteille de vin, le mouton devenant peut-être un Mouton-Rotschild et l'origine, une « orgie rouge » (p.162). Ici, sur trois pages (pp. 161-162-163), Abraham et Isaac sont en fait présentés comme un véritable duo comique (dialogue, jeux de mots et chute du sketch). Dans la Bible, c'est le fagot (en prévision de l'holocauste) qu'Abraham prend sous le bras : l'accessoire est repris par Novarina – mais il y eut des



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

mises en scène où le fagot fut remplacé par une corde, nouvelle manière de revisiter le mythe. Un autre miracle, celui de la Mer rouge, est suggéré par la périphrase « ouvreur de la mer » (C.H., p. 445) qui pourrait s'appliquer à Moïse (ou à Dieu). Or, si l'on va au théâtre, écrit Novarina dans *Pendant la matière* (p. 72), c'est pour se souvenir qu'on a « mangé de l'homme » (Jésus ?) et « traversé la mer Rouge » ; dans un entretien, il dira même :

***L'ouverture de la mer Rouge est au fond de notre sang, pas les globules. Il y a ce passage en nous. Rien de matériel au fond de l'homme, mais un passage troué. Nous sommes percés. Dieu est l'ouverture et le passage de la parole » : en résumant grossièrement, nous dirons donc : l'origine rouge, c'est la mer du même nom.*** [347]

Ce qui nous fonde, estime Novarina, ce sont les mots. Vraie ou pas, la forte histoire de Moïse fendant les eaux est fondamentale et fondatrice – et pas seulement pour la civilisation judéo-chrétienne. Elle a de plus quelque chose de rassurant et de profondément encourageant : que le peuple juif puisse ainsi se sauver reste un encouragement et un espoir pour tous les hommes et en particulier ceux qui sont dans le malheur. Dans *Les Cendres*, qui est sa contribution au recueil *Qu'est-ce que la vérité* ? (p. 92)[348], il en dit presque autant de Pâques :

***Le passage de Pâques est matériellement au fond de notre corps […] au centre de notre chair […] C'est autour de ce centre vide à passer que nous respirons sans cesse, le refranchissant sans cesse, ayant toujours devant nous à le retraverser, venant y mourir et venant y vivre […]. Un ressaut, un gué, le passage du Yabboq.***

Le texte se conclut d'ailleurs (p. 93) sur l'évocation de « l'énergie délivrante de Pâques », de la « force paradoxale de la déflagration pascale », de la « joie de la surrection », du « soulèvement du souffle et de l'esprit – qui nous amène, par le passage que nous indique la Bible, à traverser toutes sortes de morts, y compris la vraie » – autre occurrence du mot : la « rue de Pâques » (C.H., p. 159).

Dans *Le Drame de la v*ie, le mythe de Babel semble, lui, se confondre avec celui de la manne céleste en évoquant la pluie : « Langues du monde, tombez sur nous ! » (p. 289). Dans *La Chair de l'homme*, le mythe du veau d'or se confond avec celui de Narcisse ; or, c'est un crime que « l'adoration du veau d'or par le veau d'or » (p. 371). Cette adoration impie, idolâtre peut d'ailleurs correspondre à « l'élévation dignitaire du porc Lebeau » dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 12). Quant au cochon, il est souvent placé dans un contexte sacré, comme dans les « baptêmes de cochons » de *La Lutte des morts* (p. 496).

Enfin, signalons que la furie iconoclaste concerne aussi les accessoires du culte : dans *La Lutte des morts* par exemple, avec « la sainte huile dont j'm'enduis l'barbotin » (p. 496) – même si c'est surtout le pain christique (saignant, marchant, volant) qui sera présenté de façon inattendue. C'est aussi tout une géographie biblique qu'on se réapproprie : Sinaï, Golgotha ou Jourdain (cf. « Au bord du Jourdain » *in* J.R., p. 60), etc.

## 3. « Cui qui mit l'chapeau d'épines »

[347] ***Valère Novarina, « Enveloppé de langues comme d'un vêtement de joie », Java, op. cit., p. 65. Signalons qu'au moment où nous écrivons ces lignes, Valère Novarina prépare un spectacle qui s'intitulera Le Vrai sang et qui sera représenté en 2011 au théâtre de l'Odéon.***

[348] Ce texte figure aussi dans *L'Envers de l'esprit*, p. 155 et suite.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 3.1. Bible et burlesque

Pour utiliser un verbe inventé par Tinguely, on pourrait dire que Novarina « burlesquifie » les personnages bibliques, à commencer par Adam (?) et Eve (?) dans *Le Jardin de reconnaissance* : il semble en effet les évoquer par moments, mais surtout vers la fin de la pièce (ici : pp. 69-70) de façon quasi-triviale en en faisant un couple presque banal ayant des préoccupations grossièrement domestiques et s'intéressant pêle-mêle aux informations, à la publicité et à des émissions complètement absurdes :

***LE BONHOMME DE TERRE : […] ensuite j'ai regardé Question sans réponse : il y avait un bonhomme dont l'ossuaire avait été fermé depuis onze jours. […]. LA FEMME SEMINALE : J'ai regardé La piste aux citrouilles hier soir : il y avait un débat sur les enterrements de chiens […] ensuite j'ai regardé Je sors ma sœur ou il y avait un bonhomme qui arrivait à déplacer son casque avec ses yeux.***

Un peu plus loin (p. 71), la Femme Séminale regardera l'émission Vivre avec : « Il y avait une controverse sur les suicides de chiens et une controverse sur les sentiments humains. » Dans *La Chair de l'homme* (p. 316), c'est peut-être après tout dans un but humoristique ou ironique que l'habituel cache-sexe des représentations classiques sera remplacé (« Mon nom fut mon premier costume ») : Adam et Eve étant faits en « viande de faute » (C.H., p.427) et programmés (par Dieu) pour fauter, leur pureté édénique ne tenait qu'à un fil (à un nom ?) et leur bonheur ne pouvait donc qu'être éphémère…

Bref, si on a dit ci-avant que l'approche novarinienne de la Bible n'était pas forcément iconoclaste, il semblerait tout de même que cela arrive parfois ; c'est ainsi que le « Saint Suaire » devient une « serpillière enduite d'huile » (D.A., p. 292) et que le « nom de famille » de Jacob serait « Delafon » (D. A., p. 312). En fait, la « lecture novarinienne de l'incarnation », nous explique Patricia Allio en citant deux phrases de *L'Origine rouge*, « oscille entre une vision libératrice, salvatrice et une vision tragi-comique, où l'homme hésite et finalement souffre de cette dette : "Le messie s'est trompé, il n'aurait pas dû revenir dans mon corps" » Elle enchaîne en commentant :

***A l'approche classique du mystère de l'incarnation, Novarina substitue une interrogation ou il insiste sur l'étonnement que le fils de Dieu ait pu choisir une telle humiliation et sur l'irréductible impression humaine d'être étranger à ce corps, impression allant même jusqu'à l'incompréhension « nous sommes les hommes d'hécatombe, nous sommes en viande et en souffrons. Nous voudrions être en bois. Celui qui nous a fait n'aurait pas dû ».***[349]

Dans le mouvement (tout relatif) de refus *a priori* d'un Gédéon (« Pardon, mon seigneur, comment sauverais-je Israël ? Mon clan est le plus faible en Manassé, et moi, je suis le plus jeune dans la maison de mon père»), d'un Jérémie (« Ah ! Seigneur Dieu, je ne saurais parler, je suis trop jeune ») ou d'un Moïse (« Excuse-moi, mon Seigneur ! Je n'ai jamais, jusqu'ici, été éloquent […] Ma bouche est inhabile et ma langue pesante »), tous trois saisis, happés par la Parole, il y avait peut-être déjà l'idée, qu'on peut effectivement trouver assez amusante, du "Je sais pas trop si je saurai" – on (Dieu) se rabat donc sur le frère, on rassure l'élu en le briefant de façon plus précise, etc. : ce genre de situation peut donc être vue comme comique et cette dimension inattendue de l'univers biblique, Novarina cherche souvent à la mettre en avant, humanisant ainsi les figures saintes mais sans pour autant évacuer le sacré (qui reste au contraire omniprésent) ainsi que le ferait un humoriste quelconque.

[349] *Patricia Allio, « La Passion Logoscopique », Valère Novarina, Théâtres du verbe, op. cit., p. 106.*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

La Bible comporterait-elle donc des éléments comiques ? Serait-elle "déjà drôle" sans qu'un retravail s'impose d'une manière ou d'une autre ? Christine Ramat va peut-être dans ce sens en écrivant ceci :

***La vision de Dieu est inséparable d'un trébuchement bouffon. La chute de Saint Paul sur le chemin de Damas pourrait apparaître comme la figure archétype de l'expérience spirituelle. Associée à une chute idiote, la conversion a quelque chose de risible en soi. Car, on le sait, qu'elle soit réelle ou symbolique, la chute est le moteur fondamental du comique*** [350] ***.***

On peut passer à côté de cette dimension ; Maurice Blanchot ne l'évoque pas lorsqu'il aborde le sujet de la parole prophétique :

***[…] la parole prophétique s'impose du dehors, elle est le Dehors même, le poids et la souffrance du Dehors. De là le refus qui accompagne la vocation. Moïse : « Envoie qui tu veux… Pourquoi m'as-tu envoyé ? Efface-moi du livre que tu as écrit. » Elie : « Assez » […] Le refus de Jonas est poussé plus loin. »*** [351] ***.***

Cependant, Blanchot poursuit en disant : « Le prophète, s'il ne se sent pas préparé à l'être, a parfois le sentiment pénible que Dieu non plus n'est pas prêt, qu'il à "une sorte d'impréparation divine" .[…] Il y a chez le prophète une étrange révolte contre le manque de sérieux de Dieu : "Et c'est toi, Seigneur Eternel, qui me dis cela !" », ce qui va peut-être un peu dans le sens de notre idée tant il est vrai qu'on pourrait trouver ces deux phrases légèrement humoristiques….

### 3.2. Gag et miracle

Ici, le miracle sera souvent rapproché du gag : il sera burlesque et surprenant – comme on l'a vu pour l'iconoclaste « Portrait d'Abraham en escamoteur de foire » (l'agneau devenant une bouteille). A en croire Christine Ramat, évoquant *La Scène* dans un article, le gag à coloration /connotation biblique pourra même être trivial et métaphysique (« c'est un frigo qui ouvre sur la vie éternelle », etc.)[352].

Ici, « Lève-toi et marche » pourra s'appliquer à soi et bénéficier d'une sorte de rallonge tout à fait insolite : « Lève-toi et marche, marche-toi et lève ! Et maintenant va : tu peux aller. Ainsi lui dis-je. Et j'allai. » (D.A., 170). De plus, ce type d'invite performative ne s'adresse pas forcément à un être humain : « Levez-vous, pierre des cailloux, choses du talus, dans la gloire du parlant » (p. 258), ce qui ressemble un peu à « Levez-vous, orages désirés ». Le « Lève-toi et marche ! » se retrouve encore à la page 148 de *L'Origine rouge* dans « Seigneur, emporte cet homme non vers la mort mais vers la vie ! Qu'il ne gise plus, mais danse. Qu'il prenne cette planche et marche ! ». Autre miracle parodié :

***Alors il se pencha sur lui, l'éponge, l'essuie, efface les traces de sperme et de monotonie, lui lave la bouche à grande eau et crie dans les oreilles : « DEBOUT, HOMME MORT ! ENTRE A LA VIE ! » (D.V., p. 199).***

De même, le performatif « Sur cette pierre, je bâtirai mon église » trouve un écho décevant dans « Ces pierres ne sont que des cailloux » (J.S., p. 142). Pourtant, « pierre » est

[350] ***Christine Ramat. Valère Novarina. La comédie du verbe, op. cit.***

[351] ***Maurice Blanchot, Le livre à venir, Gallimard, Collection « Folio/Idées », Saint-Amand, 1971, p. 122.***

[352] Christine Ramat, « Opérette théologique, théologie d'opérette : les paradoxes d'une dramaturgie spirituelle », *La bouche théâtrale*, op. cit., p. 88.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

rapproché de « prière » même si ces mots (des cailloux ?) sont sans mains, ce qui rend l'opération difficile : « Tu as juste des pierres dans ta main. » Bref, ici, le miracle est un peu raté mais « on s'arrange » (comme on dit chez Sade). Dans *Le Drame de la vie* (p. 271), on évoque une « trompe à faire apparaître des actions à l'envers » qui se présente un peu comme un appareil (qu'aurait possédé Jésus ?) pour accomplir des prodiges, la machine en question étant peut-être à l'origine du « miracle des aliments de Saint Jean » (D.V., p. 36) et du « miracle de l'érection du sang » (D.V., p. 89), miracles non vraiment consignés dans le Nouveau Testament. Rendu possible par l'ingestion de l'hostie et la manducation de la parole dans la liturgie classique, le miracle de la communion avec le divin (et vice-versa) sera rendu plus concret et plus spectaculaire avec la chute des pains du ciel dans *La Lutte des morts* (p. 301), pains tombant comme une manne céleste à mettre en relation avec le corps du Christ descendant parmi nous. Quant à l'injonction de Jésus à ses apôtres de propager la Bonne Parole, il devient dans *L'Origine rouge* (p. 56) : « Allez maintenant prévenir toutes les personnes qu'il n'y a personne dedans ! » (il n'y a personne mais c'est ce qui fait que le souffle divin peut passer). Dans *L'Opérette imaginaire* (p. 142), ce sera : « Que chacun aille maintenant parler à blanc dans une solitude parlée ».

Pour clore le chapitre, disons ceci : c'est au fond le principe même du miracle qui peut être considéré comme comique et c'est aussi cela que nous rappelle Novarina. De fait, il semble qu'on ne soit jamais très loin d'un tour de passe-passe comme celui de la scène des signes figurant dans l'*Exode* – après l'épisode plus connu du bâton (qui « devint un serpent » devant lequel le prophète « eut un recul »), on peut lire en effet :

***Yahvé dit encore à Moïse : « Mets ta main dans ton sein ! » […] lorsqu'il la retira, elle était recouverte de lèpre […] Yahvé lui ordonna : « Remets ta main dans ton sein ! » […] lorsqu'il la retira, elle avait recouvré l'aspect du reste de son corps*** [353] .

Bref, ce qui est à l'œuvre, c'est exactement le même sentiment de surprise et d'incompréhension que dans le gag ou le tour de magie, parenté rendue encore plus sensible dans les mises en scène ici proposées.

### 3.3. Portrait d'Abraham en escamoteur de foire

Dans un même registre en partie humoristique, Novarina fera aussi effectuer de nouveaux miracles au Christ – ou plus exactement à la figure (de style ?) christique, Jésus n'étant pas forcément nommé. La figure (imposée ?) du miracle fait souvent retour, notamment dans *La Chair de l'homme* ; ainsi : « Je dis à mon pain : pain, viens et marche. » (C.H., p.156). Ici, dans ce miracle performatif déjà évoqué (et ce n'est pas un hasard) dans notre partie sur le cirque, la figure christique est donc présentée comme un thaumaturge un peu fantaisiste de type garcimorien capable de commander télékinésiquement au pain – la formule (relevant de l'ordre, de l'intimation) pouvant même nous évoquer, par son rythme haché, le « va, cours, vole et me venge » de Don Diègue à Rodrigue dans *Le Cid* de Corneille.

Bref, dans cette trouvaille assez surréaliste, la parabole du paralytique –voire de Lazare (le pain étant inanimé *a priori*) – et la multiplication des pains semblent mêlées, mélangées – à moins que ne soient désignés symboliquement par là les apôtres chargés par Jésus de se mettre en marche pour apporter la Bonne Parole. A partir de là, on pourrait imaginer une cène à la Magritte (ou à la Dali) où les pains ne seraient pas sur la table – Magritte

[353] ***Exode, 4-17.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

a d'ailleurs représenté dans un tableau un ban de baguettes flottant dans l'air d'une nuit étoilée : novariniennement, ce sont des apôtres volants.

L'adresse directe à la chose inanimée se retrouve d'ailleurs dans la « Tentation de Jésus » : « dis à cette pierre de devenir du pain » [354]). Le pain s'humanise encore dans *La Lutte des morts* (p. 343):

***On a ouvert les pains mais personne n'a osé les goûter. Il y avait des traînées rouges qui leur barraient les milieux. On prit peur.***

Que penser de cette farce divine et de ce Jour de la chute des pains descendus du ciel ? C'est un peu comme une manne céleste à mettre en relation avec la bonne parole et le corps du Christ souffrant-saignant pour nous – mais la scène est aussi comme une blague morbide où le sacré se mêle au rire et à l'horreur. Rappelons surtout que, si la nourriture est omniprésente dans la tradition (cf. interdits alimentaires, manducation de la parole, communion par l'hostie, etc.), elle l'est également chez Novarina ; pour nommer Jésus par exemple, la périphrase de « l'atrophieur de plats » voire du « Messie mangeur » (p. 113) sera utilisée dans *La Chair de l'homme* et rappellera une traduction connue, celle du « glouton ». Sera également fait un "Portrait de Jésus en Pélican" dans *L'Opérette imaginaire* (p. 62), le goitre contenant peut-être symboliquement le pain et/de la Bonne Parole.

Dans *L'Origine rouge* (pp. 162-163), il sera question d'un autre miracle de Jésus, évoqué dans la partie précédente : ce surgissement d'une bouteille entre Daniel Znyk et Agnès Sourdillon nous rappelle bien sûr le changement de l'eau en vin mais aussi une parodie, encore plus iconoclaste que l'on doit au dessinateur Tronchet (in album *Sacré Jésus*) où l'on voit Joseph se plaindre de prendre tous les matins des douches au Château Margot ; sous la forme d'un bref échange verbal de *L'Acte inconnu* (p. 177), on a un rapprochement tout aussi direct entre les deux liquides concernés : « Et il vit sa pensée. Et il en répandit le sang. (A l'Ouvrier assis buvant seul du vin :) Vous aimez le sang ? / – Non. Sang est donné perpétuellement dans nos veines ».

Un autre miracle sera indirectement évoqué par Novarina qui écrit à la page 14 de *Pendant la matière* : « l'acteur marche sur les eaux » : c'est peut-être faire là un fâcheux contre-sens mais il nous semble que, dans le rapprochement effectué (cf. acteur/Jésus), il y a comme un parfum de scandale, l'acteur (fût-il dirigé par Dieu) pouvant, du point de vue de certains spectateurs, incarner le masque, l'imposture voire le mensonge et l'hypocrisie (c'est même une réalité étymologique). Quoi qu'il en soit, le miracle reviendra dans *L'Acte inconnu*, sous la forme d'un allusion fugace : « Je marche sur l'océan » (p. 157). Se basant lui-aussi sur ce miracle, le dessinateur cité ci-avant ira encore plus loin dans le blasphème apparent : capable de marcher sur l'eau, Jésus se noie dans le sable (gag dont on pourrait déduire un proverbe novarinien). A la suite d'un fâcheux malentendu (un *quid* pour un *quod* et plus exactement un s pour un p) et dans un autre gag, ce drôle de Jésus se livrera encore à une multiplication des seins qui, tout en nous rappelant en partie les « deux seins sur le dos » du *Drame de la vie* (p. 218), transformera un individu de sexe féminin en un véritable extraterrestre que nous aurions pu évoquer précédemment.

### 3.4. Un rire non parodique

Dans une autre bande dessinée, *Le messie est revenu*, de Goossens, un demandeur d'emploi se prenant pour Jésus exprime une bonté, un altruisme, une générosité, un désir de partage et de confraternité qui, bien au delà de son allure générale et de ses trous aux mains le font ressembler vraiment à celui qui apporta la bonne parole ; y a-t-il vraiment

[354] Luc 4 1-13.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

blasphème ? Ce n'est pas sûr… Le préposé ne s'y trompe pas, qui, l'entretien fini, rapporte au fou la couronne d'épines qu'il avait oubliée dans le bureau d'embauche. Dans une histoire plus récente et prépubliée dans Fluide Glacial (n°412, octobre 2010), Goossens revisite la Bible d'une façon que nous qualifierons de novarinienne : sur une planche entière, le calvaire est reconstitué de façon tout à fait objective (on voit Jésus, escorté de légionnaires, souffrir horriblement en portant la croix) mais dans la dernière case, on a ce commentaire : « Le gag est basé sur l'identification roi/couronne et sur la valeur de ridicule contenue dans la notion d'épine ». A la page suivante, le commentaire reprend :

***Il est toujours difficile d'analyser l'humour. Il fonctionne ou il ne fonctionne pas. Au gag romain de la couronne d'épines, certains riront franchement, d'autres diront « peuh ! » Tu as soif ? Tiens, bois cette éponge de vinaigre. Un tel niveau dans la blague, ça ne m'étonne pas de la part des macaronis. Puis il s'est envolé, albatros dans l'azur, prince des nuées, battant l'air de ces ailes de bois. Adieu l'ami, salut à toi. Bon séjour au paradis. Va rejoindre tes amis Marie, Joseph, Abraham, Bourvil et de Funès. Et si tu croises Gabin et Audiard, fais-leur mes amitiés.***

Cette mort inspire des réactions émues qui ne sont pas éloignées de celles que causèrent la mort de Gainsbourg ; sur un grand Livre d'Or reproduit *in fine*, on peut lire en effet :

***Le dernier des grands s'en est allé rejoindre ses amis Peyo, Franquin, Hergé, Coluche, Sinatra et les autres, pour une bonne tranche de rigolade au bar de l'amitié. Tchao l'artiste ! Le show must go on ! Et fais bien rire le seigneur, il en a besoin en ce moment ! Merci Jésus pour ta carrière prolixe. Tu as su aborder tous les genres. Que les jeunes générations en prennent de la graine. Son Sermon sur la lumière était prophétique. Il faut en relire chaque mot. Il faut reconnaître que les prophètes de sa génération avaient des messages, eux ! A méditer, à l'heure de la télé-poubelle ! De passage dans la région, toutes mes sincères condoléances à la famille du défunt.***

Ces réactions populaires sont marquées du sceau de la sincérité. Quant à l'histoire de la fin des aventures de Jésus, elle nous est racontée sans qu'il y ait aucun contresens : couronne d'épines (qui était en effet comme un gag d'un point de vue romain), épisode du vinaigre, envol permis par des ailes de bois qui devraient normalement l'empêcher et popularité de Jésus qui, de fait, avait ses "fans" (d'ailleurs, les signataires du Livre d'Or ont parfois des noms d'apôtres : Jacques, Jean, Pierre). On est donc dans une approche novarinienne, Goossens montrant une connaissance certaine (voire profonde, intime) du sens des Ecritures. Bref, ce n'est pas tout à fait de la parodie : c'est plus fin que cela.

De même, dans notre rapprochement gag de Tronchet /scène de *L'Origine rouge*, à savoir : douche de Joseph au Château-Margot et bouteille surgissant (d'un fagot ? de nulle part ? par l'opération du Saint Esprit ?) comme un lapin sortant d'un chapeau, le sacré a beau être présent, il s'agit bien sûr de rire, à cause de l'effet de surprise, de l'originalité de l'idée et de la mise en scène – mais aussi de réaliser que, fût-ce paradoxal, les notions de grandiose (personnages et situations bibliques, miracles) et de saugrenu (bols du dessin de Tronchet, bouteille inattendue, noyade paradoxale) peuvent éventuellement faire bon ménage… S'il y a désacralisation, il y a aussi, par le fait, prise en compte du sacré, c'est à dire : intérêt à lui porté et volonté de l'évoquer encore et toujours, fût-ce par des voies comiques.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Ce comique, d'où vient-il ? Pourquoi rit-on ? Bergson l'explique fort bien dans *Le Rire* ; certes il évoque d'autres raisons, des raisons mécaniques, mais émet encore l'idée que le risible peut naître « quand on nous présente une chose auparavant respectée comme médiocre et vile. »[355] . En fait, cela pourrait (car nous n'en sommes pas complètement certains) s'appliquer à un dessinateur comme Tronchet ou aux talentueux bouffeurs de curés (genre littéraire en soi) que sont Brassens ou Cavanna (dans *Les Ecritures,* notamment) mais ce sont des mots qui ne conviennent pas pour qualifier l'approche d'un Goossens ou de Novarina.

Au reste – sauf exceptions : histoire du prêtre arroseur (L.M., p. 495), mention d'un « Père Calcif », d'un Pape troublé par un chien sans braguette, etc. –, le clergé n'est pas vraiment son problème : il ne désacralise rien mais nous donne à voir le lien qui existe entre rire et sacré. Il dévoile le saugrenu qui fait partie du grandiose, et cette révélation, cette prise de conscience (cf. *Pour Louis de Funès, Demeure fragile*) est tellement surprenante qu'elle peut, en effet, provoquer notre rire. Christine Ramat, semble apporter le même type de nuance entre « christianisme comique » et « a-théologie iconoclaste » : elle parle de « conflagration du comique et du théologique » et après avoir évoqué Bataille et rejeté l'éventualité d'un « sacré impur » comme « machine de guerre contre les pseudo-religions pour reconquérir cette sacralité démolie par le positivisme et le rationalisme », conclut en disant :

***La référence bouffonne vise moins à engendrer la dégradation du divin qu'à enrayer le processus de dissolution du sacré. […] le saint pitre vient alors sacrifier comiquement ce qui est le plus contesté dans l'œuvre novarinienne : la religion de l'homme, le Veau d'or de la communication et toute image purement instrumentale de la langue […].*** [356]

### 3.5. J'me présent' : je m'appelle Inri

#### 3.5.1. Pierre/pierre et suaire/Serpillière

Pour faire retour à Jésus et avant d'en venir aux grands miracles de cette fin qui n'en est pas une, il faut bien sûr évoquer le Golgotha. Ainsi, dans les stations du Calvaire (du latin *calvaria* qui viendrait de l'araméen "Gulgota" qui signifie "crâne"), il y a l'épisode (que l'on retrouve indirectement évoqué) de Véronique venant éponger le visage du Fils de L'Homme et qui semble donc aboutir ici au concept hyper-iconoclaste de « Sainte Serpillière ». L'objet sacré se voit donc trivialisé et/ou minimisé : ici et un peu comme dans le glossaire de Leiris, le suaire n'est que la "preuve qu'on à sué", on n'arrête pas d'humaniser la figure du Christ, qu'on présente toujours comme une Machine à dire "Je suis un homme" (« quoi de plus naturel en somme ? » ajouterait Polnareff). Quant au crâne d'Adam que l'on voit parfois au pied de la croix dans certaines représentations (en tant que mise en abîme du nom du lieu ? Symbole de mort ? Abandon relatif de l'humain pour aller/monter vers le divin ? Vide des têtes ayant voulu le supplice ?), il sera éventuellement à mettre en relation avec celui de Yorick dans la mesure ou ce dernier, en tant qu'il est/fut un clown (voire un bouffon), possède/possédait, comme le « vieil Adam parlé », des caractères de « pantinité ».

La crucifixion se transformera en « excrétion de Jésus » dans *Le Drame de la vie* (p. 89) et l'inscription ironique de « roi des juifs » semble lui conférer *in fine* le droit de conduire

[355] Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Quadrige/PUF, 1995.

[356] ***Christine Ramat, « La dramaturgie spirituelle de Valère Novarina », Europe, op. cit., p. 131.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

un « trône à injection » (D.V., p. 245) tandis que (ceci de manière peut-être cryptée ou alors inconsciente) le fameux jeu de mots Pierre/pierre qui présida aux origines de l'Eglise et de la papauté semble évoqué dans *Je suis* (p.142) : « Ces pierres ne sont que des cailloux ». L'auteur précisera cependant juste après que ce sont des « cailloux en prière », ce en quoi il propose à son tour un autre rapprochement de termes : « Ici, les mots sont sans mains. Tu as juste des pierres dans ta main ».

### 3.5.2. Larrons en foire et romains en avion

En plus des miracles, on jouera sur l'onomastique, la figure christique ayant plusieurs autres surnoms : « L'Homme de l'Hostie » (D.V., p. 9), « L'Homme du Mont de Vessie » (D.V., p. 215) – où se cache peut-être un Messie – voire « Jean Jésusse (p. 192) qui humanise le fils de l'Homme. Le côté humain du fils de l'Homme se retrouvera dans « l'indication fessière de Jésus » (D.V., p. 237) qui le montre sous un jour très corporel, presque prêt à déféquer, image que Céline rendit encore plus concrète (« Par exemple à présent c'est facile de nous raconter des choses à propos de Jésus Christ. Est-ce qu'il allait aux cabinets devant tout le monde Jésus Christ ? J'ai dans l'idée que ça n'aurait pas duré longtemps son truc s'il avait fait caca en public. »[357].) mais l'approche célinienne est bien sûr très différente.

Certains autres épisodes (et certaines paraboles) seront transposés voire ajoutés, révélés : « Jésus entra dans Rhombe, sous des palmiasses muées par l'vent » (L.M., p. 521). De même, « Laissez venir à moi les petits enfants » devient dans *La Lutte des morts* (p. 429) « Laissez venir à moi son sermon malheureux ». Quant au défi « Qu'il me jette la première pierre ! », il devient absurdement « Si tu attrapes un jour quelqu'un, jette-toi d'abord la première pierre » (D.A., p. 290).

Nonobstant, ce sont surtout les derniers jours de Jésus qui semblent avoir influencé l'auteur de *L'Equilibre de la Croix*. C'est ainsi que *Le Discours aux animaux* est truffé d'allusions aux épisodes de la fin : l'arrestation, tout d'abord : « je me fis arrêter puis livrer aux bêtes qui me mangèrent dans leur esprit. »(D.A., p. 311). Quant à celui qui s'en lava les mains, il devient absurdement une sorte de restaurateur à la page 17 de *La Scène* : « Soupez chez Ponce Pilate ». Il nous faut encore évoquer les stations, mot iconoclastement rapproché du mot « pissotières » (D.A., p. 232) – *idem* pour le concept déjà évoqué de « Sainte Serpillière » (D.A., p. 312) qui renvoie à l'initiative de Véronique (le suaire en question étant juste enduit d'huile). Le parcours est résumé dans « Il pense porter sa poutre tout seul au ciel et voit faire l'homme, mais l'homme le contrefait » (D.A., p. 38).

Aux pages 312-313 du *Discours aux animaux*, on passe au supplice proprement dit. Dans cette crucifixion, le Christ est partout : dans le père qu'on suppose adoptif et préposé à l'essuyage des faces (?), dans le Christ (ce qui est la moindre des choses), dans les larrons mais aussi dans Dieu : « nous parlâmes ainsi, de Christ à Christ ». La scène se présente ainsi, comme commentée par une flegmatique figure christique : « A gauche l'enfant cloué à mes côtés était natif de Diogeon , l'autre à ma droite : Ahaniel, homme qui commit huit crimes de sang en sept minutes ». Puis : « La voix a dit : […] Nous sommes le Christ nous aussi ». Cet échange pourrait presque figurer dans l'hilarante scène finale de *La vie de Brian* des Monthy Python – d'ailleurs, ce sont peut-être des acteurs comiques qui nous jouent la comédie (dans *Le Babil des classes dangereuses*, il y avait déjà un « faux Jésus » à la page 217 et un « modèle de Jésus » à la page 189) ; de fait : « Chaque matin on reprenait la scène laissée la veille ». Il y a même une relève des larrons, qu'on peut voir (D.A., p. 185)

[357] Louis Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* , Folio/Gallimard, 1952, p. 461.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

comme « [ceux] qui l'adjaçaient » : « mon voisin de tête était Jean Ludon, mon voisin de pied Jean Féminin. […] "Fils de Bioge, qui es-tu ?" lançai-je au chien gauche » ; puis :

***Ils me nurent au côté deux frères antagoniers, tous deux natifs de Bèpre : l'un cloué à ma gauche, l'autre à ma droite et moi seul mal ficelé au milieu. Fils de l'homme, qui es-tu ? Je gésissais dans le même trou que ceux qui mènent pas large.***

Encore une fois, le sacré côtoie le trivial et cela passe par le langage (« voisin de pied », « moi seul mal ficelé au milieu », « mènent pas large ») mais tout ceci humanise comiquement (dans un sens novarinien de *kénose* et d'abaissement) le Christ et ne voir dans tout ceci que de la parodie pure et simple constituerait sans doute une erreur bien grossière. Puis, la scène bascule complètement dans le surréalisme :

***Alors soudainement tout un cortège de Romains chuta d'avion comme s'il ne s'avagissait que d'un moche carnaval et non d'une sépulture sans vie, dont je n'étais moi-même qu'un comique soupir, non la victime sacrée.***

### 3.5.3. Jean des Trous

Quant au sadisme des légionnaires préposés à la crucifixion de « l'Assoiffé » dans *Le Drame de la vie* (« On lui foutit de la vinaigre à la place d'eau »), il se retrouve dans cette image du *Discours aux animaux* : « cloué par les oreilles » (D.A., p. 209). Ce qu'on pourrait nommer la scène du vinaigre est peut-être encore retravaillé dans *L'Acte inconnu* (p. 89) : « ton pain sera les cailloux, et ton eau le vinaigre amer qui, sitôt bu, ratisse la soif ».

On trouve ailleurs d'autres images liées à la fin du Christ comme la mention d'un « silence de trente-trois ans » (D.A., p. 77) et on parlera encore d'une « stupide élévation » (D.A., p. 115), autant d'expressions qui déprécient et ramènent à peu chose l'enseignement de celui qui souffrit pour nous –*idem* dans des formules comme « Jean des Trous, reste avec nous » (D.A., p. 279), « Te revoilà avec tes clous et ta statue et tes trois de bois » (D.A., p. 175) ou encore « le fils de Dieu qui n'est personne en trois personnes » (D.A., p. 219).

Dans *Le Drame de la vie*, « Cruciphon » est ramené à un trou qu'on crucifia par l'âme qui pend (p. 237) et, page 270, désigné comme celui des malades qui a la tête percée par le soldat (allusion sans doute à la lance qui lui perça les flancs) ; s'ensuit un récit iconoclaste de sa mort : « L'Homme de Crucifon s'adonne à toutes les malpropretés, jette en l'air tout ce qu'il peut avant d'agonir, tremper tout ce qu'il peut dans un blanc débulum ». Sur cette manière de présenter le Christ, Christine Ramat (citant des phrases judicieusement choisies) explique qu'elle s'inscrit malgré tout dans une sorte de tradition, "burlesquifiée" certes, mais tout de même :

***Le Drame de la vie réactive le topos du « Christ aux outrages ». Il travestit sur le mode carnavalesque la Passion christique. Les railleries sont à l'honneur et n'épargne pas le crucifié. […] on nomme « le petit déuscule Champion Toupique, roi réel des animaux » […]. On se moque du supplicié pitoyable et de la « piètre élection » par de comiques épitaphes : « L'homme qui périt d'amour, dites-lui son Dieu qui pend au cul » […] Le thème de la kénose est prétexte aux récits d'événements d'une trivialité loufoque, car lorsque le Christ vient « se viander » dans le monde de l'homme, c'est pour connaître la pire indignation. […]. Si la kénôse est prétexte aux renversements burlesques, car Très-Haut tombe très bas, si Dieu traite son fils comme son chien, alors la grâce devient comiquement***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***dérisoire. Le sauveur qui ne peut se sauver de la mort est accusé de ne pouvoir sauver l'homme. […]. De la raillerie, on passe alors aux cruautés : « Le public de Mélonde lance un galet qui l'atteint dans le centre de la figure sans qu'il ne verse aucun sang, ce qui prouve qu'il est Dieu ». Le Drame de la vie enchaîne alors les scènes de coups et de torture : « C'est un festival de massacre, une ambiance du feu du ! » […] Cette figure d'Ecce homo est tellement pitoyable qu'elle fait rire.*** [358]

Bref, explique-t-elle, « le rabaissement parodique n'est pas toujours aussi blasphématoire qu'il pourrait le laisser croire ». Ce que le lecteur du XXI$^{ème}$ siècle doit faire, semble préconiser Christine Ramat, c'est un voyage dans la machine à remonter le temps, pour se retrouver « [à] l'époque médiévale », « au cœur même du réalisme chrétien », là « où la bouffonnerie [trouvait] sa place, comme le grotesque au sein des sublimes cathédrales, comme les diableries clownesques qui farcissent les mystères ou les fêtes des fous, dans le cours du calendrier liturgique […] ». Car enfin, le rire proposé par Valère Novarina relèverait donc plutôt de ces traditions : « On ne voyait alors aucune incongruité dans le voisinage entre la farce et le mystère car les deux font partie de l'histoire du salut ». Ce qui choque aujourd'hui, dit-elle, « réjouissait le théâtre médiéval ». Elle revient sur cet aspect dans la conclusion de son livre (« Renouant avec l'ambivalence carnavalesque, le comique novarinien réconcilie ce que notre culture tient habituellement séparé, le sacré et le bouffon, le tragique absolu de la mort et le comique macabre. »[359]) et évoque même une « catégorie très audacieuse » qui s'applique encore à l'approche novarinienne : « Il s'agit du *risus pascalis*, ce rire de Pâques, qui permet aux prêtres et aux fidèles de raconter des blagues dans les églises pour exprimer la Joie de la Résurrection ». Bref, selon elle, « *Le Drame de la vie* utilise les ficelles du Mystère médiéval » ; de fait :

***La violence côtoie la facétie. Le travestissement biblique est l'occasion d'un jeu de massacre burlesque. La pièce amplifie les scènes de cruauté au cours desquelles le Christ, victime pantelante, est tournée en dérision. Le Drame de la vie en multiplie les occurrences. La parodie de la Passion conduit en effet à une succession de situations comiques.*** [360]

Par opposition aux moqueries et aux quolibets des « crucificateurs » (D.A., p. 190), d'aucuns confondront INRI et ICI et d'autres se diront « c'est moi-même que je voyais dépérir sur la croix » (D.A., p. 177). Et le retravail continue : au lieu de lancer « Pourquoi m'as-tu abandonné ? », le Christ novarinien s'exclamera « Père, quand je serai petit, je te louerai d'avoir été » (D.A., p. 32) et « Seigneur, pourquoi as-tu fait de moi l'épouvantail et le rebus du monde ? » (D.A., p. 207), le mot « rebus » étant sans doute à rapprocher de "rébus" voire de "Rébus Christ". Cette figure christique aura d'autres phrases fortes : « Voici mon corps pour vous étalé dans la gloire » (D.A., p. 185) et « Sic est la fin de tout ce que je dis et mes trois derniers mots seront : "derniers mots seront" » (D.A., p. 103). On aura même une sorte d'oraison funèbre à la page 271 du *Drame de la* vie : « Il ne pensait toujours qu'en lui, il entendait Siphon et Cruciphon sillonner, il confondait les actions et les appels d'air lancés par sa voix ».

[358] ***Christine Ramat, Valère Novarina. La comédie du verbe, op. cit., p. 343.***

[359] *Ibid*. p. 396.

[360] ***Ibid. p. 345.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Le "cirque christique" ne s'arrête pas là : dans *Le Drame de la vie* (p. 210), l'ingénieux sculpteur Nombry imagine un Sauveur articulé : à l'heure de l'Elévation, un mécanisme caché le fait se tordre et tenter en vain de quitter la croix. La montée au ciel est mise en doute à la page 99 du *Discours aux animaux* où l'âme est assimilée à un os lancé pour être rapporté « avec les dents » par L'Animal du temps ; les chances de l'agneau sont minimes (A.V., p. 109) et ce qui l'attend, ce sont peut-être des « anges en carton » (L.M., p. 509).

Dans *La Scène*, c'est une auto-crucifixion passant par le langage que l'on nous promet : « je vais me clouer au mot bois ; m'y fixer par le mot clou ; perdre le mot sang par ma bouche juste au moment où c'est elle qui le prononce ». A la page 170, Diogène qui « entre et sort avec une planche », dit avoir « les jambes et les bras en bois » et porter « [sa] croix de misère sur [sa] face et [son] visage sur [son] derrière à la place des bois » : « Seigneur, achevez-moi ! » lance-t-il avant de raconter le « jour où il [rencontra] un homme intitulé roi des Juifs ».

### 3.5.4. Les ailes en bois

Dans *L'Acte inconnu*, la crucifixion du « pauvre enfant cloué » (p. 44) est résumée dans une chanson iconoclaste qui n'est pas sans rappeler la *Complainte du libre arbitre* de Jules Laforgue, celle-ci évoquant notamment « le méchant soldat / Romain qui m'molesta / Quand j'étais su l'Golgotha » : là (pp. 147-148) : chez Novarina, Jésus se voit désossé (« On joua ses os aux dés) » et ses vêtements mangés (dans la tradition biblique, ils sont juste distribués), ceci dans le cadre d'une sorte de fête orgiaque à caractère macabre (« On s'reput dedans son sang ») ; ce détrônement est peut-être un passage obligé et la condition *sine qua non* pour que le message passe et que la résurrection s'accomplisse : « Par son sacrifice comique / Il nous enseigne la pratique / De rouvrir pour en finir / Toutes les portes pour resurgir ». Par ailleurs, on pourra estimer qu'il se confond complètement avec Dieu (« Il m'a pris dedans ses mains / Pour me faire en être humain ») et même avec Marie, Véronique, etc. Notons enfin (c'est dit dans *Les cendres*) que l'image de « Celui qui fixa les étoiles au ciel » vient d'« un hymne de l'Eglise d'Orient, entendu chanté un matin à Saint-Julien-le-Pauvre », nouvelle preuve que Novarina est attentif au sacré (c'est même un érudit en la matière, un véritable connaisseur).

Pour au reniement de Saint-Pierre, il ne sera pas oublié lui non plus : « Je parlai plus, ni moi non plus. Pas plus qu'une pierre quand elle le nia, quand le coq moche lui marcha dessus. » (D.A. p. 235). Autre scène revisitée : on ne sait si c'est dans cette possible blessure qu'on trouvera guérison mais il sera en tout cas question d'un « grand trou dans l'aile gauche » dans lequel on peut «[mettre] la main et passer deux bras très facilement », ce qui rappelle le geste et le scepticisme de Saint Thomas.

Dans des pièces moins récentes, la mort toute relative de « L'Homme de Crucifon » était également évoquée comme dans *Le Drame de la vie* (p. 137) où le Christ est nommé d'une manière certes énigmatique mais qui correspond bel et bien à la tradition biblique : « Dieu poussa le jardinier dans la tombe » (D.V., p. 150). Dans *L'Espace furieux*, on a comme une pique à Jésus lancée par une sorte de nouveau Saint Thomas : « une fois après sorti, il est trop tard pour réapparaître ». Quant à « Monsieur Cloué a comme des ailes en bois » (O.R., p. 164), c'est comme une réflexion enfantine non dénué de profondeur : ce sont ces ailes qui l'empêchent de voler qui font que l'oiseau monte au ciel : sans croix, pas de Dieu. Dans « Allez les marteaux ! » (*in* A.I.) s'exprime presque un désir d'être cloué pour que l'envol puisse avoir lieu. Bref, cet "inriste" qu'est Jésus est encore victime de blagues et de saillies mais c'est une manière connue de mettre en relief et en lumière la grandeur de Dieu.

Autres visions iconoclastes : celle des « chiens porteurs de croix » (O.R., p. 21) et celle de « chiens de garde du monde visible » (O.R., p. 68), s'opposant aux Séraphins des



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

derniers cercles. Quant à l'aphorisme « Toute vraie lumière revient d'une mort », il s'applique sûrement ici à la résurrection voire à l'Assomption. L'idée de résurrection (de Jésus ? de Lazare ?de façon générale ?) est peut-être évoquée dans « l'Homme sortant du tombeau » qui « s'éloigne » dans *Le Jardin de reconnaissance* mais aussi dans la « Chanson des relevailles » (« – Revivre, revivre ! ça m'enivre ! ») de *L'Opérette imaginaire* (p. 41) et dans une scène comique de cette même pièce avec toute une rhétorique relevant également du « dialogue avec un mort » (p. 43), dont il nous faudra reparler plus tard.

## 4. Figures de style, vocabulaire et dispositifs

### 4.1. Novarina et Amos

#### 4.1.1. Prédictions et malédictions

Dans le *Cantique des Cantiques*, la métaphore un peu absurde des « faons » (« jumeaux d'une gazelle », etc.) pour désigner la poitrine de la femme aimée – mais il est vrai que cette dernière, la femme aimée, est peut-être elle-même une métaphore (du peuple juif ? de la terre promise ?) – semble remplacée par la périphrase moins flatteuse des « blagues à tabac tombant sur tes estomacs » (*in* O.I.). Certaines formules de ce genre sont donc développées de façon parodique – et cela concerne en particulier les pronostics terribles ; ainsi, dans *Le Drame de la vie* : « Vous entrerez en grande angoisse et boirez le bouillon de minuit. » (p.230).

Dans un passage de *L'Origine rouge*, Novarina, qui traduisit le prophète Amos, réactualise comiquement (« salles de musculation », etc.) la malédiction biblique ; cette scène d'anthologie, véritable morceau de bravoure novarinien, consiste à maudire les villes de France mais on peut trouver des dispositifs de ce genre dans d'autres pièces, *La Chair de l'homme* par exemple (p. 167), comme avec les terribles prédictions du Bécédaire Irophon :

***Plafond vous tombera : sol s'en ira sous vos pieds. Les objets que vous échangez contre la chair dont vous faites partie et qui est votre pâture en la mâchant, n'aurons plus aucune valeur : le monde pour lequel vous vous passionnez n'aura rien de foncièrement vrai. Sa matière est en obscurité : vous vous écroulerez vifs dans ces assiettes. Vous vieillirez à vue en mangeant ; vous vous interrogerez à tort à coups de questions posées par les mots […] vous finirez par la mort que vous vous êtes inventée […].***

Puis, le Second Irophon (son nom évoquant l'ire) en remet une couche (si l'on peut dire) :

***Vous sortirez de ce repas les pieds par là : l'estomac du monde souffrira de vous avoir supportés jusqu'ici ; l'os du monde vous frappera dans vos face ; vos yeux seront couverts de boue ; vos langues colleront à vos palais et les cinq doigts de vos deux mains devront attendre pour se décoller lendemain et surlendemain ; vos pieds ne pourront soulever du sol ni vos jambes, ni vos poumons aspirer l'air qui s'y trouvait ; vos yeux n'auront plus aucune vue ni vos oreilles rien entendu ; vos pas ne vous suivront plus sauf pour vous diriger toujours vers une sortie dont votre tête ne se souviendra même pas car vos oreilles n'auront pas écouté ; vos cerveaux dont les lobes seront dévorés seront la proie de cruels vers […].***

On peut rire ; mais ce qui est dit là, cette sortie du repas, ne correspond-t-il pas en fait en partie à la réalité d'une mise en terre ? Notons par parenthèse que Lautréamont procédait



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

parfois un peu ainsi dans *Les Chants de Maldoror* ; lui-aussi s'inspirait de la Bible et la parodiait (*idem*, semble-t-il, pour Céline avec les infectes « patates » de *Mort à crédit*), mettant notamment en scène des fléaux plus ou moins inédits comme, celui, déjà évoqué dans cette thèse de l'invasion par le pou (remplaçant la sauterelle, en quelque sorte) :

***Si la terre était couverte de poux comme de grains de sable le rivage de la mer, la race humaine serait anéantie, en proie à des douleurs terribles. Quel spectacle !***

***Moi, immobile dans le ciel, avec mes ailes d'ange, pour le contempler.*** [361]

### 4.1.2. Le travail du traducteur

Il arrive que dans une traduction – comme dans le *Peter Ibbetson* de (?) Queneau et le travail accompli par Vian pour Chandler et par Giono pour *Moby Dick* – et quelque effort que l'auteur fasse pour s'effacer, il reste quelque chose de sa patte ; il semble que ce soit le cas ici et c'est ainsi qu'on aura pu noter un étrange glissement métonymique de « plomb » en « d'aplomb », que l'on verrait tout à fait figurer dans une pièce de Novarina. L'exemple est cependant assez mal choisi et on sera peut-être plus convaincu par cette « non faim de pain ni soif d'eau mais une soif et une faim d'entendre [des] paroles » (cf. celles du « Seigneur »).

Hormis une sorte de jeu de mots (voire une ambiguïté possible mais improuvable) concernant le « terme qui s'approche pour Israël » et que la mention du « chapiteau » (dans l'expression « frapper au chapiteau ») ne peut que nous évoquer son cirque de la cruauté, nous serons surtout troublés par certain mouvement du texte où mention est faite du « caillou »(dans la chaussure ?) désignant autre chose (mais qui reste indésirable) qu'un simple caillou ; ce passage, c'est : « La maison d'Israël, je ne lui passe plus rien. Je la passe au crible. Aucun caillou passe au travers » ; ici, on signalera la triple présence du verbe « passer » (en trois phrases) et, plus accessoirement, que la traduction en « crible », pourra aussi nous rappeler « l'As » (« qui est un crible ») d'Alfred Jarry (in *Faustroll*).

Nonobstant, brisons là car notre connaissance plus que très limitée (ce qui reste un doux euphémisme) du texte biblique original ne nous permet pas d'aller plus loin ou, pour mieux dire, d'extrapoler davantage. Mieux vaut continuer à recenser les classiques scènes de genre bibliques (si l'on peut dire) et autres formules ou situations que l'auteur a, nous semble-t-il, plus ou moins retravaillées.

## 4.2. Lumière divine et Voie Négative

### 4.2.1. La machine à dire Je suis

Quant au titre *Je suis*, c'est un nouvel emprunt à la Bible. Dans l' *Exode* en effet (3, 14), Moïse demande à Dieu comment il s'appelle et ce dernier, laconique, répond « Je suis » – Novarina nous le rappelle dans son entretien décidément éclairant avec Hadrien Laroche (*Java*, op. cit., p. 54) et en ajoutant que ce nom est extraordinaire « parce qu'il est aussi ton nom et le mien, le nom de chaque lecteur, le nom de chaque spectateur, le nom qui désigne sur le théâtre que Dieu a lieu en chacun ».

Or, si le « Je suis » ressemble vaguement à « Jésus » (mais est-ce une coïncidence ? Brisset dirait que non), il apocope peut-être aussi le « Je suis qui je suis » divin, autre fameuse formule quasi-intraduisible par laquelle Dieu se présente également ; or, si pour Meschonnic, la traduction exacte serait « Je serai que je serai » (Chouraqui préférant « Je serai celui qui sera), « Je suis qui je suis » (qui est donc la phrase que l'on cite le plus

[361] ***Lautréamont, Les Chants de Maldoror (Chant deuxième), Poésie/Gallimard, 1991, p. 89.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

souvent) devient chez Novarina « Je suis celui qui voit », « Je suis celui qui fuis » (D.A., p. 58), « Je suis celui qui vit » et « Je suis celui qui rit » (D.A., p. 228). Cela se complique à la page 54 du *Discours aux animaux* avec « Je suis celui qui dit qui est » (qui rappelle l'enfantin «C'est çui qui dit qui est ») et « je suis celui qui fut dit celui qu'il sera » qui brouille encore plus les pistes.

Jean-Sébastien Trudel le remarque lui aussi, pour qui « le Je suis celui qui suis attribué à Dieu par Moïse en Exode 3,1,4 » est « soumis à un principe de variation presque infini, qui devient – ce n'est qu'un exemple parmi d'autres : "Je suis celui qui dit qui est ; car je suis celui qui fut dit celui qui sera" » (D.A., p. 54)[362] ». A la page 188 du *Discours aux animaux*, nouvel exemple, on a une rafale de définitions, Dieu étant « comme le trou de toutes nos phrases en face de nous », « celui qui est dans chaque phrase que je dis » ou « celui à qui je dis qu'il n'est pas mais qu'il existe vraiment ».

En transposant peut-être "Je ne suis pas celle que vous croyez", Novarina obtient encore « Dieu n'est pas celui qu'on croit » (p. 63). Tel qu'en lui-même enfin : on ne sait ce qu'il est. « Il est celui qui suis, je suis le son qu'il est. » nous dit la page 157 du *Drame de la vie*. Dieu, qu'il ne faudrait pas confondre avec un « double alvéolé » (Satan ? Le Christ ? Un dieu en bois ? Dagon ? Moloch ?), « se reconnaît à ce qu'il dit être celui qui dit qu'il est celui qui dit qu'il est celui qu'il est. » (D.A., p. 179) – ici, on pourrait estimer que Novarina s'amuse à mélanger iconoclastement "c'est çui qui dit qui est", "l'homme qui a vu l'homme" et « Je suis qui je suis ».

Dans *Je suis* (chose logique étant donné le titre), la Machine à dire Je suis s'emballe littéralement : après l'interrogation « A propos de *Je suis*. Est-il celui qui est ? », on pourra trouver les développements suivants : « Celui qui est bien plus que tout, et qui est cause de toutes les choses qui sont, y compris ce néon stupide, n'a pas à dire Je suis, puisqu'il est », « Celui qui devient ce qui demeure, n'est pas celui qui serait devenu ce qu'il était », « Celui qui redevient ce qu'il était n'avait pas à être », « [Celui] qui n'est pas celui qui parle n'est pas celui qui se tait », « Je suis celui qui devient ce qu'il est », « Je suis celui qui est tu », « [Que] celui qui y est, qu'il y reste ! » (pp. 83-84-85). Dans *L'Origine rouge* enfin (p. 96), la formule fait partie d'une série de chansons : « "Je suis qui je suis", solo monologal à oreille. Chant du oinje ».

### 4.2.2. La quatrième personne du singulier

On a déjà évoqué la personne qui n'est personne en trois personnes et il est certain que le 3 (c'était là la grande théorie de Dumézil mais lui mettait plutôt en avant la notion de triade) joue traditionnellement un très grand rôle pour parler du divin – on pourrait presque ici proposer un concept nouveau qui serait donc le "trivin" (mais le mot ainsi obtenu serait peut-être trop proche de trivial et du « Trinch » rabelaisien). Dante, par exemple, parla étrangement du trois dans sa *Vita Nova* en mettant en avant le neuf ; « Dieu est en trois » (D.A., p. 276) sera une des variations de Novarina, l'affirmation étant à rapprocher (« Dieu est en bois » n'étant pas loin) de « Dieu est en toi » – autre variante : « Deux est en trois » (D.A., p. 115 et p. 118). En somme, l'auteur se sert de toutes les possibilités du français (rapprochements de termes, jeux de mots, suppression-adjonction) pour aborder en comique le terrain de la théologie. Ici donc, que 2 soit rapproché de 3 n'est pas si surprenant que cela car si deux devient Dieu, c'est qu'ils sont trois au départ, l'ayant toujours été et l'étant pour toujours.

[362] Jean-Sébastien Trudel, « Dieu est la chose. Une écriture théotautologique », *La Bouche théâtrale*, op. cit., p. 101.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Le trois n'est pas non plus absent de la "théoliste" de *La Chair de l'homme*, ne serait-ce qu'à travers l'étonnante formule de Spinoza : « si les triangles faisaient un Dieu, il lui donneraient trois côtés » – mais il y a aussi : « Dieu qui trine en un fut, triple est, et trois sera » (de Maurice Scève). Dans un texte du mini-recueil *Le vrai sang*, voici ce qu'il dira de la « figure de la Trinité » :

***Trois est impensable aux animaux. Un est un point ; deux lutte ; trois est amour. Le chiffre de l'amour est trois : c'est aussi le chiffre des langues. Le langage est trois (sujet, verbe, complément), parce qu'il est le signe d'un amour, parce qu'il est signe de respiration. L'univers est amoureux parce qu'il respire, parce qu'il attend. Trois est une volute, c'est un mouvement, une roue, un départ de l'esprit.*** [363]

Ce passage poético-mathématique a quelque chose de « transitif » (cf. si a = b et que b = c, alors a = c) puisqu'il semble, en filigrane, déboucher sur le très chrétien « Dieu est amour » – qui se redit ici, plus ou moins, en « Dieu est respiration », « Trois est souffle » et, presque *texto* : « Amour est trois » ; tout se confond dans le trois puisque Dieu est trois et que tout est dans Dieu (et réciproquement).

Cela dit, on pourra être moins abstrait : dans une scène importante de *L'Inquiétude* par exemple, la trinité est présentée comme une sympathique famille plus ou moins en crise : « Je te le dis, Louise, à toi : aucun de nous trois n'est de ce monde-là », ce qui évoque un amusant mini-poème composée de trois rimes en « a » (cf. toi / trois / là). Autre possible occurrence d'une bizarre trinité de type familial : « mes trois parents » (V.Q., p. 36).

Enfin, en écrivant que « 3 » est la quatrième personne du singulier (sans doute une allusion à la majuscule contenue dans « Il »), il ajoute une dimension supplémentaire en faisant intervenir le 4, ce qui est assez inédit. Il se resservira d'ailleurs de la "Quaternité" (si l'on veut) pour poser (*in* D.A., p. 121) : Si « Dieu est en deux, (le père et le fils ?), « son chair est quatre » car il faut peut-être ajouter au duo l'homme qui dit « Je suis » et le saint-esprit qui souffle dedans. Par ailleurs, remarquons qu'il existe une sorte de quadrature des lettres dans ADAM, INRI, AMEN, IDEM, YHVH, OVNI, OPEN, AMOR, OGRE, LOVE, MORT, MOTS, TORT, SORT, PORC, QUOI, BOIS, VOIX, VOIE, NOIX, NOEL, JOIE, NOIR, RIRE, ETRE, ŒIL, PIED, MAIN, SEXE, TETE, PERE, MERE, REEL, AIME, AMIE, ELLE, AILE, MAIS, MAÏS, MURS, TRIP, FILS, SUIS, NUIT, RIEN, TROU, TROP, BOUE, TOHU, BOHU, BLEU, DIEU, ZEUS, DEUS, DENT, DEUX, CINQ, SEPT, HUIT, NEUF, BEAT, FLOW, SLAM, FLOT, WIND, VIVE, VIDE et même DIVE (cf. la rabelaisienne « Dive bouteille) : bref, le vide de Dieu est peut-être celui d'un cerceau carré, d'un portrait sans visage ou d'un cadre sans tableau. Autre occurrence novarinienne de la Dive "Quaternité" (/ Quadrature/"Quadraturnité") :

***Ne garder de lui que l'écartèlement, l'écartèlement de ses quatre lettres dans l'espace… C'est un mot à laisser vide, en quatre lettres muettes, lié à l'espace, rayonnant aux points cardinaux » (A.I., p. 146).***

Cet écartèlement, chose troublante, renvoie peut-être aussi à la représentation de l'homme vu par Léonard de Vinci ; enfin, signalons cette remarque (très novarinienne) de Furetière : « Dieu a quatre lettres dans presque toutes les langues » (C.H., p. 401), « presque » en effet (on pense à « God », notamment). Quant à la définition « Dieu est en deux » (qui devient « Deux est en deux » à la page 129 du *Discours aux animaux*), elle renvoie peut-être à un « Dieu fendu » (D.A., p. 41). A ce « Dieu en deux », il semble manquer quelque chose mais,

[363] ***Valère Novarina, « L'inquiétude rythmique », Le vrai sang, op. cit., p. 37.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

même complet, il y a autre chose qui manque (peut-être l'humanité, qui serait un « un » nu.) : « J'ai vu Dieu : il est encore pire qu'en deux. » (D.A., p. 228). Quant à Adam, il ne doit pas se faire d'illusions quant au chiffre qu'il porte : il est un, soit seul, solitaire et cela n'a rien de glorieux : « je m'suis trop cru du Dieu céleste un chiffre unique et non perdu en face de lui. » (D.A., p. 223). Pour le V, soit le 5, il ressemble au V du DIEU-VIDE novarinien – mais nous n'en tirerons aucune conclusion. Bref, on aura donc évoqué le 5, le 4, le 3, le 2 et le 1 – il nous faut maintenant passer au 0…

### 4.2.3. Celui dont on ne peut parler : l'énormité du trou Dieu

Dans la théologie négative, il s'agit de parler de Dieu tout en étant conscient que ce n'est pas possible et/ou qu'Il n'existe pas. Prédestiné par son nom même, "V.N." (dont le but avoué est justement de parler de ce qu'on ne peut pas dire) est ici comme un poisson dans l'eau, d'autant plus que l'approche en question n'est pas sans lien avec l'absurde et le comique. Cette dimension se retrouve chez Madame Guyon et Angélus Silésius dont les fulgurances sont parfois si sidérantes qu'elles peuvent prêter à rire par une sorte de saugrenu grandiose (on a pu parler d'une mystique de l'incongru) qui annonce le novarinien.

Bref, on délimite les contours d'un vide pour essayer de cerner Dieu (ce « trou avec n'importe quoi autour », comme disait Genet), on le présente comme un « Vide où verser toutes nos paroles » (D.A., p. 81) et on s'adresse à lui (fût-ce absurde) en le tutoyant : « tu t'es troué toi-même par ton néant, en étant ; et non par moi qui ne suis rien » (D.A., p. 81) ou en lui disant vous : « Vous êtes comme face à face à un quoi qui n'est personne en face de vous. » (D.A., p. 146). Le mot « quoi », qui revient souvent, est sans doute à rapprocher de la notion de mystère ; Dieu est avant tout une question, un "quoi ?". Si Dieu est trois, c'est donc aussi et surtout un quoi : c'est un 3 qui ne se tient pas coi, une question « questiante » qui n'en finira jamais de nous troubler et de nous interroger. Ce sacré point d'interrogation ne laisse pas l'homme tranquille ; il lui faudra toujours questionner ce mystère – mystère qui, si nous ne le comprenons pas, nous comprendrait pourtant (voir *Les cendres*, p. 86) mais dans le sens où il est en nous, autour, partout…

Ce qui reste envisageable, nous signifient Novarina et tous les tenants de la Voie Négative, c'est donc l'hypotypose de Dieu : s'» Il » n'est pas là, on le représente, on en parle, c'est possible. On peut par exemple évoquer Son invisibilité ; n'y voir que du feu, c'est ne rien comprendre ; c'est donc voir Dieu. Novarina jouera avec cette idée :

***[…] j'ai vu partout ta face nulle part (D.A., p. 66). Celui qui voit tout est invisible (V.Q., p. 123). Dieu est un drame que je sais pas. (D.A. ; p. 161) […] c'est comme un miroir noir où y aurait rien à voir (V.Q., p. 74).***

On le voit, l'opacité (cf. miroir noir) est éventuellement, comme ici (« miroir noir » / « rien à voir »), à rapprocher de l'invisibilité. Notons encore les « yeux invisibles qui voient tout » (V.Q., p. 50) et l'image de ce mystérieux « berger qu'on voit pas » (V.Q., p. 76). Quant à l'omniprésence invisible du divin, elle se retrouve comiquement exprimée dans « Dieu est partout nulle part » (D.A., p. 236). La possibilité de Son inexistence est aussi évoquée (mais cela n'empêche donc pas que l'on puisse en parler) dans « celui qui n'est rien en aucune chose » (J.S., p. 144), « Nous vénérons ce qui n'existe pas » (D.A., p. 43) et « je le relouai d'être pensant qu'il n'était pas » (J.S., p. 202) voire « Dieu est ici comme personne, pas comme quelqu'un » (J.S., p. 96). Dans la fameuse liste de *La Chair de l'homme* (de la page 383 à la page 402), on tombera même sur des définitions comme :

***Dieu est nihil (Maître Eckhart). Qui dit Dieu, ne dit rien (Pelletan). Dieu est le seul être qui, pour régner, n'a même pas besoin d'exister (Baudelaire). Il n'y***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***aucun Dieu et l'homme est son prophète (Jacobsen). Dieu est un rien du tout qui n'existe que par la surabondance de son néant (Cioran).***

Signalons que c'est aussi et surtout l'existence d'un Dieu qui aurait des « pieds », des « genoux agiles » et un « sexe velu » (comme disait Empédocle) qui est mise en doute à travers ces définitions – l'existence d'un autre Dieu, d'un Dieu sans corps, étant peut-être finalement plus prouvable, surtout quand c'est le Spinoza de *L'Ethique* qui s'y colle (si l'on peut dire). Concernant Dieu, notons qu'en général, Il (on a vu que nous utilisions la « quatrième personne du singulier) est plutôt considéré comme un vide ou comme un trou que comme un néant proprement dit : le néant ne peut pas vraiment être synonyme de Dieu car si c'était le cas, l'homme n'aurait pas réussi à combler le vide lésé par son absence : ce vide, Adam le combla par l'Ecriture (sainte ou pas) parce que dans ce vide, il y avait de la place pour extrapoler à l'infini. Si Dieu était un néant informe plutôt qu'un vide en face de soi avec absence de lumière autour, il aurait été beaucoup moins excitant d'écrire sur un tel sujet.

S'il y a un vide, on peut en effet essayer de mettre quelque chose dedans ou en rajouter dans le mystère que ce vide suggère, contribuer à épaissir ce mystère déjà charmant ; Novarina s'y emploie mais ce qu'il laisse dans la case/niche vide laissée par Dieu peut surprendre : fumée comique, pieds de nez, dérision, gags gotlibiens, farces potaches, voix négative revisitée, intuitions farfelues, mélange subtil de grandiose et de saugrenu, etc. En s'inspirant de ses comptines, disons qu'il fait presque suivre "Dieu, y est-Il ?"de "Et le yeti, y est-y ? Et le loup la itou ? " tant il est vrai que clins d'œil, humour iconoclaste et questions nouvelles sont autant de réponses possibles, de même qu'une absence de réponse est une solution toujours possible à l'absence de solution. Plus concrètement (est-ce si sûr ?), il nous proposera en se basant sur l'idée d'un DIEU qui serait donc VIDE (comme le suggère la graphie des romains) des jeux tels que « Jean Dieu, vide qui est en nous et avec nous » (D.A., p. 31) et « Dieu est en nous comme un trou au milieu » (D.A., p. 55). La « dent du vide » (D.A., p. 30), c'est peut-être encore Dieu (un Dieu qui nous grignote subrepticement). Dans un même ordre d'idées, dans « Dunlop est mort », Dieu semble assimilé à un pneu – ce qui est novariniennement tout à fait logique (cf. air, souffle, vide, trou au milieu). C'est en cela qu'on pourrait parler, en remplaçant bleu par Dieu – et ceci pour s'inspirer *a contrario* de la méthode ancienne qui déboucha sur « Parbleu ! » – de "l'énormité du trou Dieu".

Sa présence/absence vécue comme sublimement exaspérante est peut-être sensible dans le magnifique « Ah, Seigneur, tu me poins : il suffit que c'est toi » qui obsède l'auteur mais dont le sens nous paraît très obscur. Plus nettement, l'exaspération ressentie en face de ce DIEU/VIDE se retrouve dans des phrases comme :

***Dieu qui êtes là, si vous êtes là, posez-vous quelque part (D.V., p. 286). Eternel, j'ai gloire d'être ici avec toi – Surviens ! (D.A., p. 150). Main divine, lève-toi de moi, arrache de moi ce plafond ! (D.A., p. 274).***

Dans ce dernier cas, c'est le plafond qui suggère une agaçante opacité. Le dépit est donc là : « je croyais que la lumière donne sur Dieu alors qu'il n'en était rien. » (J.S., p. 143). Pourra se faire jour une certaine lassitude, de la déprime, de l'amertume. On L'appelle mais c'est en vain – ou alors c'est la radio du voisin qui vous répond (V.Q., p. 75). Pourtant, l'espoir de voir l'invisible reste présent, chevillé au corps d'Adam qui lancera même, comme un défi achabien : « Quand Dieu viendra, il entendra quelqu'un lui dire : "Je suis ton homme" » (D.A., p. 91). Dans *L'Acte inconnu* (p. 118), Novarina se sert d'un air connu (peut-on parler de *ready-made* ? Nous le croyons) s'appliquant parfaitement à ce dieu au silence infini-pascalien, taiseux au possible et mutique au-delà de toute expression :



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***Je chante et souvent / Mon cœur me fait peine […] / Je chante tout seul / Dans les éboulis, / Pour rien pour personne, / Tout l'après-midi.***

L'idée que Dieu n'est rien (qu'un souffle, qu'un mot) mais que ce rien est(/fait) tout se retrouve à la page 157 où Lui et le verbe (mais avec un « v » minuscule) se confondent : Personne au fond de moi, au fond de toi personne / Toute langue ne raisonne que de ton nom […] / Je chante pour rien / Pour toi pour personne. Le rien divin se retrouve à la page 146 (mais comme on va le voir, c'est un rien actif, opératoire, un jeu/nœud fondamental) :

***Dans toutes nos phrases Dieu est un vide, un mot en silence, un trou d'air, un appel qui permet à l'esprit de retrouver souffle et mouvement.***

Ailleurs dans la même œuvre, on dialogue intimement, organiquement avec ce Dieu silencieux qui nous « tue avec amour » : « Il me défait » (p. 131). Sa sacro-sainte absence a « lieu en vrai » (p. 122) : son absence n'est pas la preuve qu'il n'existe pas. S'il n'est pas sous nos yeux, c'est tout simplement qu'il est ailleurs – à moins qu'il ne soit trop petit pour être vu, microscopique – Artaud disait même : « ce qu'on a appelé les microbes, c'est Dieu ».

### 4.2.4. « Diouble » : Allah est grand / Dieu est petit

Dans toutes les formules citées ci-avant, on pouvait déjà noter bien des paradoxes ; citons encore « celui qui n'est rien en aucune chose, mais qui amena le monde ici. » (J.S., p. 144). Bref, ce dieu vide, inexistant, « nullissime » est aussi puissant, terrible et très impressionnant. Dieu, c'est « Jean qui peut » (D.A., p. 224) ; c'est le « centre et la circonférence de tout » (D.A., p. 223), un qui « passe les douanes » (D.A., p. 225) et qui « [a] changé les pierres en rocher, les rochers en caillou, et leur terre en nous » et « qui [changera] ensuite tout en poussière » puis « tout en lumière » (J.S., p. 260). Dans *L'Acte inconnu*, une autre image sera mise en avant : « Ta parole ouvre les pierres » (p. 158).

Dieu pourra même user de son infini pouvoir d'une façon cruelle et impitoyable – c'est que Dieu […] mord » (D.V., p. 101), ce qui l'associe presque déjà à la mort que cause sa morsure (dire que "Dieu mort", c'est comme dire que « [la] lumière nuit ». Le châtiment divin sera donc, tout naturellement, un des thèmes du *Drame de la vie* : nous en reparlerons dans « La coquille morte du mot Zeus » mais sans mais citons ici et à titre d'exemple :

***Dieu pour le punir le gonfla et rendit son pantalon muet (D.V., p. 103). Pour le punir de ses sonnettes, pour le punir et le soumettre, Déol l'a balafré, scié le nez avec sa corde, saigné la face toute par dedans. (D.V., p. 102).***

Quant au personnage qui « a mangé du jambon en pleine messe » (D.V., p. 199), il ne faut pas donner cher de sa peau – d'ailleurs, lui-même n'en mène pas large : « Regarde comme il est timide : il baisse les yeux ». On pourra donc pester contre la dureté de ce Dieu-là. Cela se retrouve souvent, que ce soit dans des chansons de type comico-jobien ou des formules au sens éventuellement (car nous n'en sommes pas sûrs) désobligeant :

***Dieu est erreur (D.A., p. 55). Dieu est un couac (D.A., p. 156). Dieu est un fou (J.S., p. 64).***

Dans *L'Acte inconnu*, L'Homme Nu (alias Jean-Yves Michaux) trouve pourtant des charmes à cet aspect inquiétant de la divinité : « Viens, Messie ! J'apprécie sa cruauté. Il me défait. Il respire en moi-même à ma place » Cruel, son silence et son action : invisible. C'est une autre manière de dire que la lumière nuit. Autre image évoquant un peu, elle, le mythe moderne de King-Kong : « être broyé avec toi dans la main de Dieu » (A.I., p. 137).

Nonobstant, ce Dieu terrible, vengeur, jupitérien est aussi présenté parfois comme une entité faible, un enfant, un être blessé, débile, dérisoire. Novarina nous rend cette dualité



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

sensible à travers son oeuvre ; la vulnérabilité divine se retrouvera en effet dans des images où on « Le » présente gisant « dans son sang » (D.A., p. 194) ou « blessé en trois et restant sur son quant à lui » (D.A., p. 177). Dans le « chien qui s'est perdu en moi » (V.Q., p. 91), on retrouve un peu l'image d'un Dieu petit qu'on peut accueillir en soi – ici, Dieu est d'ailleurs sans doute un chiot ou un caniche voire un Yorkshire, ce qui rappelle les définitions de Thiéfaine qui propose, lui, un rapprochement avec un « fox à poil dur » et de Serge Pey « [psalmodiant] que Dieu est un chien dans les arbres ».

L'image d'un "Dieunimal" qu'on porte en soi se retrouve peut-être (*in* V.Q., p. 96) dans l'image d'un « animal à l'intérieur de nous » (« une lumière qui sorte de vous et qui ne soit d'aucune matière sauf d'être allumée ») et, moins sûrement, dans l'utilisation du verbe « se tapir » (qui rappelle éventuellement le tapir) dans « Dieu est tapi en vous, en moi, en toi. » (V.Q., p. 91). Autre image à évoquer ici et puisée, elle, dans *L'Acte inconnu* (p. 122) : « l'animal qui me mit bas » (dont on entend la voix dans l'oreille).

Autre métaphore possible d'un Dieu petit (voire portable) : « Dieu était en moi comme une boîte d'allumettes un cadavre en bois » (*in* J.S.) ; ici, entre le bois et les allumettes, nous sommes en présence d'un véritable brasier en puissance. « Dieu est en voyage dans ma tête » lira-t-on à la page 107 de *Je suis* ; à la page 56 : « Dieu disait : « J'habite en moi et en toi, parallèlement : tu es mon temple, parallèlement ». Cette présence en soi du divin dont il s'agit bien sûr de se réjouir – car enfin : « Dieu est en moi et en joie » (J.S., p. 112) – est tout de même un peu problématique : quel est cet Alien ? « Quelqu'un est-il parmi nous ? Si oui, qu'il dise. » (J.S., p. 113).

Cela posé, c'est bien l'image d'un enfant qui séduira le plus notre théologien comique : « Dieu est un enfant qui n'a rien fait et qui rit pour un rien. » (D.A., p. 288). La phrase « Dieu est petit » est présente dans *Le Discours aux animaux* (p. 180), mais aussi dans *Le Drame la vie* (p. 101) où elle est suivie de la question « Et comment te sens-tu maintenant que tu l'as dit ? »(qui sera reprise dans *La Scène*). Pour appuyer cette thèse d'un Dieu petit, Novarina cite Dietrich Bonhoffer : « Seul un Dieu faible peut porter secours. » (C.H., p. 391). La dualité en question (grandeur/petitesse, force/faiblesse) concerne aussi Jésus car ici et pour associer novariniennement deux adjectifs utilisés par Christine Ramat pour désigner le « Roi des épines », il semble que nous soyons en présence d'un Christ "piteux-glorieux".

### 4.2.5. Souffle et lumière : Je suis est un néon

Si je suis, c'est que je suis vide, donc à l'image d'un néon. Je suis vide donc je suis. De même, si la « bête » est vide, c'est pour une excellente raison : « il faut que la nuit soit en moi pour que la lumière soit. » (J.S., p. 85). – « Je suis » est donc un néant et un néon, le problème étant, pour « l'enfant de la lumière », outre qu'elle « nuit », une certaine « soif du noir ». Quoi qu'il en soit, le souffle (de vie) est donc souvent associé à la lumière : ce sont deux manières très proches d'évoquer Dieu, le divin et l'énergie divine ; dans *Je suis* (ce qui n'est guère étonnant étant donné le titre), les rapprochements entre les notions de souffle et de lumière ne seront pas rares : « lumière » sera même rapproché de « premier instant », de « cri » et de « toujours » dans une même phrase (*in* J.S., p. 74).

Le souffle en question ne provient certainement de l'homme (« nous sommes la nuit de tout ») : « Elle n'est pas porteuse, la tête : elle n'est d'aucune lumière » (D.A., p. 267). L'auteur ira jusqu'à dire : « Nous ne sommes pas […] : c'est seulement l'être qui passe en nous. » (J.S., p. 73), ce qui rappelle le « je ne peins pas le personnage, je peins le passage » de Michel de Montaigne. Bref, il s'agit de se faire néon, de se laisser traverser par la lumière, à l'imitation de Jésus (nom ressemblant beaucoup à « Je suis ») qui fut le néon parfait ;



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

concrètement, son néon fut « Inri », soit « Ici » pour l'Exégète Sacripant – et surtout « né myope-né ».

L'image sera parfois humoristique : « Néon disait : Robomatic – Escalator – Sortie Poindreau » (J.S., p. 180), notation triviale qui renvoie à l'emploi habituel, soit informatif, du néon en général – "pour dire ça, c'était peut-être pas la peine de s'allumer" pourrait-on suggérer à ce type de néon. A l'image de cette réflexion absurde, on pourra en effet se déprécier en tant que néon : « moi qui méritait même pas la parole dont on me parla. » (J.S., p. 108), « Je suis en lampe abominable » (J.S., p. 123). La liturgie le dit : « je ne suis pas digne de te recevoir mais dis seulement une parole et je serai béni » ; c'est, nous semble-t-il, exactement de la même chose qu'il s'agit – de même, devant la Lumière, ce que l'on élève, c'est sa poussière (V.Q., p. 78).

A la page 160 de *Je suis*, le crâne (ou « bête vide ») est assimilé à une pierre au milieu de la figure ; or, la prière qui suit s'adresse à Celui qui « est en glaise de lumière » (D.A., p. 127) et qui nous fit être pour ne rien voir (surtout pas lui) : « Emettez les pierres », c'est à dire : « Donnez-nous votre lumière pour que s'allument les ampoules » : bref, c'est une autre manière, assurément moderne, de parler de la grâce.

A l'heure de mourir, lorsque le crâne ne crânera plus, la lumière quittera nos yeux ; viendront alors épitaphes et oraisons : redevenu néant, « [le] pauvre néon « Je suis » maintenant est éteint » (J.S., p. 174) ; ou : s'il « fait tout noir dans nos ténèbres respiratoires », c'est qu'il « n'y a plus aucune lumière à l'intérieur de la lampe du corps ». (J.S., p. 87). Dans le néon, c'est la lumière qui dit « Je suis » mais c'est aussi dans le sens de "Youhou ! je suis là ! il s'agit d'être !"… C'est beaucoup plus qu'un encouragement ; c'est le sens de la vie : « La lumière est le cri toujours visible du premier instant qui dure toujours. » (J.S., p. 74). Ici, la lumière est donc dedans – mais elle peut aussi, plus classiquement, être devant comme celle d'un phare ; c'est le cas dans *L'Acte inconnu* : « Dieu me sert de lanterne et de licou » (p. 31). Cette lumière est aussi celle que dispense le soleil pour aider les plantes et tout être à s'épanouir : on est loin de l'image d'un Dieu néfaste ; Dieu, ici, n'est pas du côté de l'entropie – c'est tout le contraire : « Dieu ordonne le chaos » (A.I., p. 168) mais cela peut encore se renverser et le chaos peut reprendre ses droits, ce que suggère sans doute le rembobinage du fil en « soahc el ennodro ueiD » (cf. banderole réversible).

Dans *La Scène* (p. 67), on accuse la « Lumière » de nous accabler de « ténèbres » : présentée ici de façon paradoxale, la lumière est aussi comique – en tout cas, il semblerait qu'il existe bel et bien un « soleil du rire » sous le signe duquel il faut toujours se placer et auquel Céline était sensible (« quelle lumière dans notre affreux ciel ! » écrivait-il au Pasteur Löchen), tout comme semble l'être Valère Novarina.

Retravailler à l'infini cette image de la dive lumière en la modernisant à l'occasion (néon, boîte d'allumettes, etc.) permet à l'auteur d'enrichir, souvent très originalement, une tradition théologique très ancienne mais aussi tout un *corpus* d'expressions contemporaines éventuellement populaires comme "être éteint" et "un allumé". Novariniennement parlant, Adam est allumé puis éteint, allumé puis éteint et allumé-éteint jusqu'à la fin des temps – le message sous-jacent est aussi comme une incitation à s'auto-allumer (quitte à passer pour un illuminé un peu allumé sur les bords) au lieu d'être complètement éteint : c'est qu'il faut peut-être alimenter un peu ce feu intérieur, cette lumière qui gît en nous dans la demeure fragile-tragique du corps et qui clignote à la manière d'un néon, qui serait donc respiratoire. Un autre auteur a su parler avec talent de la lumière, et en se plaçant un peu sur le même plan que Novarina, c'est Malcolm de Chazal écrivant dans *Sens-plastique*: « La couleur est



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

un prêche ; la lumière est une messe. La couleur nous instruit de la lumière ; la lumière nous instruit de Dieu ».

### 4.3. Prières et formules liturgiques

#### 4.3.1. Je vous salue la vie, pleine de risques

Dans *Je suis*, on recense beaucoup de prières, la plus originale se situant peut-être aux pages 203-204 où le je prie devant des objets tout à fait communs semblant tenir lieu de symboles sacrés :

***[…] j'allais dans le garage prier, non devant la croix, trois fois trop glorieuse, mais devant le dernier des objets allumés, devant bout d'allumette, devant boîte vide, devant mes lacets.***

S'ensuit une bizarre mais très belle « Prière aux Choses et aux Objets » :

***Objet qui vis ici, sans vie ni vie, sans langage, et qui ne fait aucun signe, ôte pour moi la peur d'être là, ôte-moi la peur d'être sans toi, et fais-moi disparaître avec toi dans la solitude.***

Notons-le au passage : prier une allumette nous paraît très novarinien. Très proche de l'auteur, le personnage en question, « Jean Singulier », semble s'accuser de chercher Dieu dans un « cercle de gloire » (p. 206) alors qu'il est tout près, un peu (si l'on veut) comme dans *La lettre volée* d'Edgar Poe ; bref, il veut imiter ce « balayeur […] qui avait mis dans le garage deux manches à balais liés comme ça par des ficelles dont il s'était fait des bois pour prier. » (p. 205). Encore plus païennement, on pourra également adresser des prières au soleil : « Astre d'ici et qui n'est pas la vraie lumière, cours éclairer les gens de la nuit » (V.Q., p. 53) ; est-ce un échec comique et la réponse du soleil ou la raison du départ de ce dernier courant justement pour « éclairer les gens de la nuit » ? Toujours est-il qu'on lira dans la phrase qui suit : « Et il tomba en pluie aussitôt ». Dans « Que n'as-tu fait dans ma tête un trou pour résonner ? » (*in* J.S.), on ne veut plus raisonner mais bel et bien « résonner », à la façon d'une cloche : ce qui semble poser problème, ce ne serait donc pas ce grelot dans la tête (cette pierre de folie, ce feu intérieur qui nous dévore, le temps qui passe, cette lumière qui nuit) mais la conscience, l'intelligence de cette présence et toutes les questions qui se posent en conséquence.

Plus clairement parodique, le « Notre Chair qui êtes » (V.Q., p. 78) semble l'incipit apocopé d'un nouveau « Pater noster », prière qui, rappelons-le, pourra se métamorphoser quéniennement en « Patère noustère » – mais peut-être aussi en « Alma Pater dont j'ai oublié la suite » (D.A., p. 93) et (D.V., p. 254) et surtout en « Père qui êtes dans ma tombe » qui suggère un renversement complet par rapport à « qui êtes aux cieux ». Dans *La Scène* (p. 73), le Notre père est encore revisité :

***Notre pierre qui êtes en poche, ne pesez pas trop fort à notre cou lorsque nous nous noyons et ne nous laissez pas succomber à la pesanteur.***

Juste avant (Verheggen avait commis « Absinthe Marie, Mère de Dieu ; priez pour nous pauvres Assoiffés de poésie » et « Elle s'en sort avec 2 Harry Pater et 3 zavé Marioles[364]), le « Je vous salue, Marie » devient :

***Je vous salue, la vie pleine de risques, vous êtes fortiche entre toutes les flammes et Paul Tubu, berger de vot'bercail, est honni !***

[364] Jean-Pierre Verheggen, *Du même auteur chez le même éditeur* (nouvelles zuteries), L'arbalète / Gallimard, 2004.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« Au nom du père » devient « Au nom du fils sans terre, et du père de la mère sans qu'ils soient » (D.A., p. 264) et « In nomin patr et fillie et altère » dans *La Lutte des morts* (p. 459). Quant au papal *urbi et orbi* », il se change en noms de lieux aux consonances françaises (à rapprocher éventuellement des villes « Tohu » et « Bohu ») : « Puis j'ai filé où on me disait d'aller : aux Turbies, à Orby » (V.Q., p. 44), Orby étant peut-être un avatar d'aéroport (on songe bien sûr à Orly). « Délivrez-nous du mal » se retrouve peu ou prou dans des formules comme :

***Animals déaux, délivrez-moi de mon cerveau (D.V., p. 279). […] délivre-toi des liens (D.A., p. 184). Libérez-me du gond (D.V., p. 93). Elimenez-moi du glas (D.V. ; p. 92). […] protège-nous du soleil (O. I., p. 9).***

Pour « Bénis soient vos trous maudits » (D.A., p. 176), la formule pourrait conclure une prière iconoclaste ; « Par les cinq trous, retenez-vous ! » (D.V., p. 242) semble inviter à une forme de modération ; et « Dieu qui me jugez, je vous supplie de m'éviter ce sort compliqué » (D.V., p. 98) implique presque une certaine familiarité avec le divin. La cérémonie de la communion se voit revisitée à travers la formule « Prenez et mangez » qui devient notamment

***Tenez et prenez (D.A., p. 292). Urgez et donnez (D.V., p. 229). Prenez, c'est pas rien (J.S., p. 167) Voici mes cendres : buvez et mangez (A.I., p. 17).***

L'idée de vin divin se retrouve un peu dans « boire un chapelet » (*in* D.V.) et "Le Christ" pourrait éventuellement être une réponse à la question « Dis qui tu gobes » (D.V., p. 245). De même, on pourra estimer que la cérémonie du mariage est présente à la page 238 du *Drame de la vie* (« Couples, avancez-vous et marchez les uns sur les autres ») où la messe se transforme en un square-dance archaïque et anarchique. Passons au cocasse « Que la lumière soif » (D.A., p. 18), qui sonne comme le lapsus d'un curé obsédé par le vin de messe (même si la lumière, voir ci-avant, a peut-être en effet des vertus désaltérantes) ; et signalons également un début de « messe folle » à la page 296 du *Discours aux animaux* : « Et ils entonnèrent de suite, en archi-faux, non de Davidus Rex mais Jacob Delafon ».

"Alléluia" devient dans *Le Discours aux animaux* « allélouyoc ! » (D.A., p. 183) et « Haut les louyocs, allélouiyardes » (D.A., p. 220) ; *idem* pour « Ainsi soit-il ! » qui fait l'objet de plusieurs variations :

***Ainsi soit-il d'oc. (D.A., p. 97). Ainsi sommes-nous (D.A., p. 178). Ainsi fut fait pour qu'il en soit ainsi nulle part (D.A., p. 84). Ainsi soit-il jusqu'à ce que ma parole soit faite (D.A., p. 71).***

La dernière phrase est une sorte de mélange : « Ainsi soit-il » + « Que ta volonté soit faite ». A la page 263 du *Drame de la vie*, on aura : « Ainsi il dit, ainsi fait-il… Ainsi sortirent-ils. Ainsi soit-il ! ». « Ainsi soit-il » est également allongé dans l'incompréhensible « Ainsi suis-je aux lieux d'ainsi soient-ils brefs ! » (V.Q., p. 37) qui exprime comme un désir de ne pas faire long feu sur la terre des hommes – même impatience (peut-être) dans « Ainsi soit-il vite » (O.R., p. 118). Dans *La Scène*, à la page 164, c'est plutôt à une confession que l'on assiste :

***[…] j'ai transformé le lait en galactose, la viande en viandôse, j'ai huméri tout dans l'ordre qu'y fallait pas ; j'ai tué ma mère puis j'ai épousé mon père […] j'ai vu le chien de ma sœur et je l'ai découpé en bois, puis j'ai fait une demande pour faire un second enfant au chien de ma sœur […] j'ai vu l'intérieur de toutes les femmes par le trou de la respiration oui-coq.***

Mais on est puni de toutes ces mauvaises actions : « Ma femme a accouché d'un roquet nommé mon fils ». Dans *L'Acte inconnu* enfin, on retravaille encore formules et prières (on note même une « monoprière » à la page 24) :



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***Heureux les terrestres, car il seront réduits en terre (p. 60). Tu tueras ton prochain comme toi-même (p. 126).***

De même, « Je ne suis pas digne de te recevoir » se retrouve un peu dans « Je ne serai pas digne de lui porter ma planche (p. 55) et « Prends pitié de nous » dans « Libère, rachète et sauve, Seigneur, bénis et aie pitié de ceux-ci parmi les gens » (p. 173). Quant à « Maintenant et à l'heure qu'il est » (p. 116), la formule semble impliquer qu'il est celle « de notre mort ». Pour finir, les lettres d'Amen pourront se voir permutées (*idem* pour INRI) et on tombera aussi sur un cocasse « Amenibus » (D.A., p. 214). La formule « Allez dans la paix du Christ ! », elle, est peut-être retravaillée en « Que chacun aille maintenant *parler à blanc* dans une solitude parlée » (O.I., p. 142).

### 4.3.2. « Plancher, soutenez pieds »

Dans la prière novarinienne, il y a souvent de l'inquiétude : on voudrait que les choses restent en l'état ; cela va parfois très loin, on en devient paranoïaque : « Terre qui êtes là, soutenez nos pas » (J.R., p. 89). La peur du vide est telle qu'on voudrait avoir l'assurance qu'il y ait toujours quelque chose en face de soi (« Monde […], sois la terre devant moi » demande-t-on dans *L'Opérette imaginaire*, p. 44) et sous ses pieds : le plancher est-il fiable ? La terre est-elle sûre ? Quid du sol ? Bref, on voudrait avoir « preuverie de la réalité » (J.R., p. 40) et l'assurance qu'un autre jour viendra : « Souhaitons aux lendemains d'avoir lieu » (O.I., p. 143).

De même, dans *L'Origine rouge* (p. 30), il semble qu'aller de l'avant soit problématique (autour et en soi, c'est le chaos) mais on s'encourage en lançant « Monde, constitue en nous un tout qui fasse globe, et continuons ! » : vaille que vaille, le funambule poursuit la traversée. Aux pages 56-57, on cherche encore à se raccrocher aux branches :

***Avoir sous la main un vrai mur, ou sur la table une assiette vraie, ou sous sa chaussure sa semelle de chaussure, ou sous sa semelle ce sol-ci : cela me semble une seule même et unique certitude.***

La prière permet peut-être d'apaiser cette peur du vide. La confusion en question s'applique aussi au corps (va-t-il répondre aux sollicitations ?) : « Mon Dieu, faites que son pied agisse ! que sa main préhende, que son corps fasse des siennes, que sa pensée reste au logis ! » (S., p. 108). Hélas, certaines parties (toutes en fait) restent sourdes à ces prières, surtout la « coquine de tête » : « es-tu hors de moi ? Réponds, cerveau crevé ! » (O.R., p. 108). Les mots ne sont pas moins terribles : » O mon dieu, fais que le mot chien n'aboie pas ! » (S., p. 119).

Qu'elle soit inquiète ou parodique, la prière est donc un dispositif très important dans l'œuvre de Novarina. Chose révélatrice, *L'Opérette imaginaire* commence par une prière au public (« demeurez attentif ! »), aux murs (« fermez limites ! »), au plancher (« soutenez pieds ! ») et au plafond (« protège-nous du soleil et des multitudes de la pluie ! ») ; on note encore, page 143 : « monde […] : attends-moi là ! monde, terre-toi devant moi ! Attends là, monde et terre-toi devant moi. Monde, déterre-moi ! ». Dans *L'Origine rouge*, on s'adresse à la matière : « Mère, ma matière, enlève-moi d'être ! (p. 117). Dans *La Scène*, on prie pour disparaître :

***[…] souffle-moi dans les naseaux ! Souffle-moi comme un pion ! (p. 59). O seigneur, lorsque tu arraches de ce monde l'herbe inutile, commence par nous (S., p. 74).***

On aspire à une libération : « Libère-nous, Seigneur, de ce qu'il appellent la réalité bis » (S., p. 47) : c'est un autre type de prière : on n'a plus peur, on veut aller ailleurs, mourir ou



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

accéder à un nouvel état. Dans *L'Acte inconnu*, c'est l'espace qu'on remercie : « Sois béni espace qui nous contiens » (p. 17). Une certaine inquiétude reste de mise : « Perpétuel trou du monde, es-tu toujours devant ? Tombe, es-tu là quand je marche ? » (p. 154) : même la mort n'est pas sûre. A la page 172, on émet le désir être gobé par Dieu (« Seigneur ! », etc.) : « Je t'offre le pain de ma chair, je suis ton hostie ». On note aussi une prière d'exaspération à la page 130 » Cessez-moi d'parler ! », un peu comme si une ampoule demandait au créateur « Eteignez-moi ! » – et novariniennement, c'est de cela qu'il s'agit.

### 4.4. Une augmentation du sommaire de la Bible

Enfin, la trouvaille la plus cocasse de Novarina, c'est peut-être cette augmentation, cet enrichissement très personnel du sommaire de la Bible (V.Q., p. 79) et que nous nous permettrons, comme un ajout véritable (voire un nouveau *corpus* de textes miraculeusement retrouvés) de recopier en allant à la ligne, tout à fait comme pour une authentique table des matières :

***Lettre aux instincts  Epître aux inhumains  Epitaphe pour les Chiens et pour les Romains***

Et notons que la liste s'allonge encore dans *L'Opérette imaginaire* avec l'Epître aux riens (l'auteur n'ayant pas retenu "La Genèse aux Entournures", "L'Exode Mathématique", "Le Givre des Luges", "Isaïe dans le métro", "Jérémie ça" et autres variations que nous préférons taire). Signalons au passage l'apport de Thiéfaine (cité dans *La Chair de l'homme*) inventant un paradoxal « Evangile d'Attila ». Dans *La Scène* enfin (p. 116), ce sont de nouvelles lois, dites « Lois Semniques », que l'on décrète : « code du Déol. Tables du Déol. Code de Bibi ». Quant aux « Chants aux cailloux », « Prières aux pierres » et autre « Psaume de Bohu » (D.A., p. 311), ils composent le bréviaire poétique de Valère Novarina : on sait qu'en son temps, Claudel en fit paraître un – au ton parfois si familier que l'œuvre pouvait presque paraître iconoclaste ; cette familiarité claudélienne avec le sacré et le divin, on peut aussi la retrouver chez l'auteur étudié, notamment dans *La Scène*, *La Chair de l'homme* ou *Le Jardin de reconnaissance*.

## 5. Comique de ready-made et sainteté de Louis de Funès

### 5.1. De Voragine à Novarina : une nouvelle Légende Dorée

Sade l'avait compris, que Sollers (et avant lui Breton) présente (entre autres) comme un auteur comique : l'excès peut faire rire. C'est ainsi que dans les vies de saints (Voragine, etc.), il est parfois des détails qui peuvent éventuellement susciter en nous le désir paradoxal de rire tant va loin le désir de pureté chez certains martyrs s'auto-martyrisant : dans ses refus obstinés (du sexe, de la nourriture, du plaisir en général), Saint Antoine (surtout quand c'est Flaubert qui le décrit) a presque des allures clownesques ; de même, et pardon pour l'anachronisme, Saint Benoît fait littéralement du fosbury dans les ronces et les orties dans un souci de mortification ; il est cependant moins radical qu'Origène – quant au cilice de Simon, c'est bien simple : il lui interdit tout mouvement (ce qui, transposé au théâtre, pourrait faire l'objet de jeux de scène sado-masochistes comme on en trouve parfois chez Fernando Arrabal). A *contrario*, si l'on part des clowns, on pourrait également se dire que la création des Restaurants du Cœur, par son caractère altruiste et généreux, fut le fait d'un sorte de saint portant nez rouge.

En outre, ça et là, on croisera dans certaines pièces (mais surtout dans *Le Babil des classes dangereuses*) des saints ne figurant pas du tout dans le calendrier – des saints de



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

ce type, Jarry en inventa comme « St Birbe », « St Sagouin », « Ste Girafe », « Ste Asperge », « St Grumeau », « St Bol », « Ste Tignasse », « St Anal », « Ste Crapule », « St Dumolard », « Ste Bouse », « Ste Goutte », « Ste Cartouche », « Ste Choucroute », « Ste Merdre », « Ste Purée », « St Sein », « Ste Oneille », « St Hurluberlu », « St Patrobas » et « St Lazare (gare) »[365], Verheggen imaginant de son côté « Sainte Marie Brizzard » et « Cintre Costume, Patron des vêtements » sans oublier « Joseph d'Arithmétique ». Quant à Novarina, les saints qu'il imagine ont pour noms « Saint Poutre » (B.C.D., p. 177), « saint Micmac » (B.C.D., p. 320), « Saint Gobat » (B.C.D., p. 204), « Saint Hebdomant » (B.C.D., p. 208), « Saint Clopant » (B.C.D., p. 187), « Saint Plafond » (B.C.D., p. 247), « Saint-Cochon » (B.C.D., p. 178), « saint rayon » (B.C.D., p. 170), « saint martyr de potassium » (B.C.D., p. 170), « Sainte Bille » (B.C.D., p. 188), « Sainte Braguette » (B.C.D., p. 256), « saint Bob » (B.C.D., p. 190), « Saint Jean Peau de Femme » (B.C.D., p. 508), « Saint Guignol » (B.C.D., p. 342), « saint Tronçon Futrique » (B.C.D., p. 509), « Saint Edmond Voragine » (D.V., p. 56), « sainte Sylvie Blatte » (D.V., p. 162), « sainte Manducation » (D.V., p. 189), « saint Dieu » (D.V., p. 56), « Saint Jean des Litres » (D.V., p. 195), « Saint Sang » (D.V., p. 47) sans oublier « Saint Chien », « Saint Cagibi » et autres « saints de glaces » (B.C.D., p. 170), autant de dénominations qui pourront amuser et faire sourire, tout comme « Notre-Dame des Climats » (A.V., p. 129), « Marie aux effets » (D.V., p. 189) et « La Madone des Disproportions » (J.R., p. 90), personnage très important dont il est aussi question dans *Demeure fragile*.

Or, ce n'est pas vraiment dans ce sens qu'on peut parler de sainteté comique ou de sainteté du clown dans l'œuvre de Novarina. Les deux textes qu'il faudrait ici mettre en avant sont bien sûr *Pour Louis de Funès* et *Demeure fragile* dans lesquels l'acteur burlesque est assimilé à un saint homme, un sage détenant de précieuses vérités, bref un être communiquant avec le divin et qu'on pourrait rapprocher du Zarathoustra de Nietzsche (qui était déjà un *ready-made*) voire, par son côté « toupie humaine » se livrant à une sorte de « folie circulaire », de la secte des Derviches Tourneurs.

### 5.2. Entre Rabbi Jacob et Saint Augustin

Dans son étude comparée entre Beckett, Tardieu et Novarina, Lydie Parisse fait de *Pour Louis de Funès*, un écrit primordial :

***Le texte intitulé « Pour Louis de Funès », apologie de la perte de soi et traité spirituel, est appelé, à mon sens, à faire date au même titre que Le Paradoxe sur le comédien de Diderot, La Formation de l'acteurde Stanislavski, ou Exercices spirituelsd'Ignace de Loyola.***[366]

Sa façon drôle et naturelle d'associer des livres sur le jeu (et l'acteur) à l'ouvrage d'un mystique est révélatrice : ce texte novarinien en effet, est à la croisée des chemins, mêlant des catégories *a priori* très différentes et même assez peu compatibles. Christine Ramat, de son côté, nous explique en quoi consiste et à quoi s'applique à son avis la parole de ce singulier théologien comique qui avait nom Louis de Funès :

***Dans cet univers qui joue sans arrêt sur la tension des inconciliables, c'est le pseudo Louis de Funès qui, dans Devant la parole , vient faire l'exégèse de l'esthétique novarinienne. On le voit tour à tour succéder à Mme Guyon, commenter les tableaux de Piero della Francesca, de Mantegna, d'Augustin***

[365] Alfred Jarry, « Calendrier du père Ubu pour1901 », *Tout Ubu*, Le Livre de poche, 1962, p. 395 et suite.

[366] ***Lydie Parisse, La "parole trouée". Beckett , Tardieu , Novarina, op. cit., p. 141.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***Lesage, d'Engerrand Quarton, marmonner que « le Verbe s'est fait chair et qu'il est venu habiter parmi nous », citer Calvin, répondre ensuite à Félix Mayol, quitter le rôle burlesque de Rabbi Jacob pour enfiler celui de Philon d' Alexandrie, etc.*** [367]

Olivier Dubouclez remarque à son tour :

***Louis de Funès est moins convoqué pour ce qu'il a réellement dit ou fait que pour incarner une figure prophétique où se mêlent la langue de l'écrivain et le témoignage rêvé de l'acteur […] Voici Louis de Funès porteur de la multiplicité des langues spirituelles, le latin, le grec, l'hébreu […] « Louis de Funès » n'est pas un simple nom, une pure matière verbale : il est le point d'ancrage d'une méditation […].*** [368]

Sans généraliser – car il y a des exceptions de taille (cf. Jean Terrier, Diogène, Le Chercheur de Falbala, *L'Origine rouge*), le personnage novarinien étant une sorte de tuyau laissant passer la parole, son nom aussi est vide – de sens (car passionnant par ailleurs, sur le plan de l'esthétique, de l'étrangeté et de la stricte drôlerie) ; or, ce n'est pas du tout le cas ici où le procédé du *ready-made* appliqué à un nom connu (qui fut aussi utilisé pour Jean Dubuffet, Pascal, Diogène, André Marcon, Fregoli, Alexis Gruss, etc.) fait ici des merveilles sur le plan du comique et de l'incongruité.

D'autres auteurs ont procédé de même, "ready-madiquement" – mais les effets recherchés et obtenus n'étaient pas vraiment les mêmes : on pense à Lucien mettant en scène des philosophes ayant existé (mais au fond peut-être que Platon lui-même a procédé ainsi : et si « Socrate » était un *ready-made* ?), à Nietzsche se servant du nom « Zarathoustra » et élaborant tout un livre (un livre où sacré et drôlerie se mélangent un peu parfois) à partir de cela ou à Artaud faisant de Van Gogh une sorte de drapeau hurlant… On connaît d'autres cas (Arrabal notamment, se servant du nom de personnages connus et proposant des variations ou encore plus récemment Jean Echenoz partant de Ravel, de Zatopek ou de Nikola Tesla) mais en terme d'incongruité et de cocasserie, la seule initiative à être un peu comparable, c'est peut-être celle de Gotlib mettant en avant la figure d'Isaac Newton, *ready-made* passionnant mais malgré tout essentiellement parodique – de plus, Isaac Newton n'était pas au départ un personnage drôle : ce n'est donc pas le même type de *ready-made* (même si, au final, les rires peuvent être un peu les mêmes car dans les deux cas, il y a du grandiose et du saugrenu).

En fait, on n'a pas encore digéré le coup de génie qu'eut là Valère Novarina ; et c'est d'ailleurs pour cela qu'il est très difficile, étant donnée l'avancée de notre digestion de sa parole (car il s'agit de prendre au sérieux les rapprochements parole/nourriture effectués par l'auteur) d'analyser le type de rhétorique à l'œuvre dans les textes où nous est dispensé l'enseignement de Louis de Funès – et la notion de sainteté du clown.

D'autres que nous ont certes émis sur ce sujet des idées plus qu'intéressantes ; Olivier Dubouclez, Jacques Rebotier mais aussi Christine Ramat qui répond crânement à la question "Pourquoi cet acteur-là ?" (Novarina s'étant plutôt demandé "Comment peut-on être Louis de Funès ?") en comparant son jeu à la prose du dramaturge :

[367] ***Christine Ramat, « La dramaturgie spirituelle de Valère Novarina, Europe, op. cit., p. 131.***

[368] ***Olivier Dubouclez, « Portrait de l'acteur en personnage », La bouche théâtrale, op. cit., pp. 57-58.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***La grande virtuosité « defunessienne », pourrait-on dire, de cette écriture qui fait grimacer comiquement, dans le corps de l'acteur, la mécanique représentative et herméneutique, en enchaînant à une vitesse hallucinatoire, contorsions syntaxiques, déformations sémantiques, numéros vertigineux d'acrobaties verbales et verbigérations bouffonnes, est une manière de saper le bavardage social et médiatique dans une grande foire aux langues. Ratés, ratures, lapsus, parodies bouffonnes et déformations en tous genres deviennent alors riche matière d'invention pour exhiber et exalter, en négatif, par le mineur et le burlesque, la puissance salvatrice du Logos.***[369]

Disons encore que Louis de Funès est un saint en ce qu'il est exemplaire : c'est le Traversé Parfait; le Pantin Impeccable ; il symbolise à sa manière une certaine puissance divine : il est la Foudre Comique.

### 5.3. La foudre comique

Cette expression, la « foudre comique », fut utilisée par Gérard Oury à l'occasion d'une interview : le cinéaste populaire savait de quoi il parlait, lui qui fit tourner le monstre sacré dans *La Grande Vadrouille*, *La Folie des Grandeurs*, etc. Côtoyer un génie comique tel que Louis de Funès (*idem* pour Bourvil) lui a sans doute fait éprouver physiquement l'électricité (le comique étant donc ici comme une source d'énergie non recensée mais parfaitement opératoire) que dégageait l'artiste. Novarina, lui, se présente comiquement (dans le sens de *kénôse*, d'abaissement) comme le rapporteur fidèle de l'enseignement parfois crypté du saint homme ; et quand il évoque les paroles et la pensée du maître, il parle certes de *Rabbi Jacob* (que réalisa Oury) mais aussi et surtout d'un acteur qu'il vit sur scène et non au cinéma ou à la télévision : cela, sans doute, change tout : l'énergie dégagée doit se ressentir beaucoup mieux, s'éprouver dans le corps. En effet, dans le cas du *direct-live*, le « sacrifice comique » s'effectue directement, sans filtres ni médiation d'aucune sorte, c'est à dire du producteur d'énergie au consommateur /spectateur qui en ressent physiquement les effets.

L'impression ressentie peut même alors présenter l'apparence d'une véritable révélation et il n'est pas absurde de rapprocher cette prise de conscience qu'eut là Valère Novarina, celle de l'énergie co(s)mique d'un Louis de Funès, de la conversion de Claudel derrière le fameux pilier de Notre-Dame. Ici, c'est une révélation non de Dieu mais du jeu et de l'acteur, ce qui, pour Novarina, revient peut-être au même en terme de frisson sacré. Bien sûr qu'il s'agit de rire quand on lit *Demeure fragile* et *Pour Louis de Funès* ! Le moyen de s'en empêcher ? Mais comprenons, pour reprendre les termes de l'oncle Gabriel dans *Zazie dans le métro*, qu'il n'y a peut-être pas là que de la rigolade. Au surplus, il est possible que le rire ait en effet quelque chose de sacré…

### 5.4. Salut par le rire, sainteté du cirque et christianisme comique

Dans l'article précédemment cité, Christine Ramat, beaucoup plus finement que nous ne saurions le faire, développe l'idée (d'ailleurs assez taoïste) de contraste et de polarité, suggérant peut-être une confusion possible, une complémentarité réalisée chez Novarina (et chez Louis de Funès) entre rire et sacré :

***[…] l'élévation mystique de l'acteur passe par le ridicule et qu'inversement le comique soit l'objet d'une élévation liturgique. Louis de Funès, précise***

[369] *Christine Ramat, « La dramaturgie spirituelle de Valère Novarina », Europe, op. cit., p. 133.*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***Novarina, « est un singe très saint, qui rend très saintes les choses comiques et très comiques les choses sacrées ». Le mariage paradoxal du saint et du singe rejoint ici ce qu'Agamben, dans son analyse de l'esthétique baroque « la mystique de l'incongru » qui, s'appuyant sur les principes de la théologie négative, montre que la dissemblance offre une paradoxale « pertinence par divergence ». Si la disjonction est gage d'une ressemblance supérieure, on comprend mieux pourquoi Novarina établit une proximité de fond entre l'extase mystique et la chute clownesque. […] la figure de Louis de Funès en saint pitre devient emblématique d'une esthétique du paradoxe fondée sur le principe de contraste et de polarité, dans laquelle le négatif se télescope avec le positif, l'insignifiant avec l'essentiel, l'inquiétude métaphysique avec le dérisoire grotesque. […] « Cette nécessité de contraste est vitale pour le théâtre, et pour la pensée », précise Novarina, « car elle est d'ordre respiratoire. Tout doit chuter sur le plateau. Il s'agit de l'accord du monde, de son ordre mêlé. » Dans ce monde ou les extrêmes finissent par se rejoindre et s'inverser, le sacré devient inévitablement comique. Contrairement à Nietzsche qui reprochait au christianisme d'avoir tué le rire, Novarina ne cesse de nouer la référence théologique à un mode de figuration bouffe. […]. On pourrait voir ici resurgir les vieux principes carnavalesques et l'ambivalence de la vieille tradition médiévale.***[370]

Christine Ramat enchaîne en évoquant une des raisons de ce que l'on pourrait nommer "comique de *ready-made*" :

***Quand il joue au vrai-faux théologien, Louis de Funès parodie et travestit l'Ecriture. Et quand il se fait apôtre fidèle, c'est la non-coïncidence du dit avec l'instance du dire qui est risible et qui conduit, au final, à se demander si Louis de Funès est prophète d'un christianisme comique ou fervent facétieux d'une a-théologie iconoclaste.***

Louis de Funès est un saint autant que Saint Augustin est un clown : cela ne peut pas être autrement. C'est ce qu'on pourrait appeler la Loi de Novarina ou Loi de la Réversibilité : cela ne souffre pas la contradiction ; il faut le constater, saluer le mystère en éclatant de rire puis se taire et méditer à la façon d'un moine japonais. En la matière, il semble que l'auteur ait même une sorte de maître : c'est Tertullien, cité dans *Les cendres*, et qui disait :

***Le fils de Dieu est mort ? Je le crois car c'est inepte. Et une fois enseveli, il ressuscite ? C'est certain parce que c'est impossible.***

L'ineptie se fait vérité profonde, le faux est vrai et le vrai faux : Novarina nous fait entrer dans l'ère du Tao, les taoïstes pratiquant volontiers, eux-aussi, paradoxes et retournements.

### 5.5. « Sainteté du clown » : oxymore ou évidence ?

#### 5.5.1. Le ready-made : une notion très relative

Ce mot même de *ready-made*, Breton en proposa de subtiles nuances (*ready-made* réciproques, *ready-made* aidés, etc.) dans son *Anthologie de l'humour noir* ; ce détail nous paraît révélateur : Duchamp avait peut-être moins de distance qu'on le dit. On sait de plus

[370] ***Ibid, p.129 et suite.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

que, lorsqu'il exposait un objet, il savait le mettre en valeur ; quand on parle de ses œuvres, on ne parle pas assez des socles et de la présentation générale. Or, il y avait ici glorification, sacralisation de l'objet. Au delà de l'humour et de l'ironie, au fond, il y avait peut-être même, tout comme chez les artistes Pop Art, une sorte d'amour véritable pour l'urinoir, la roue de bicyclette, le range-bouteilles, une émotion esthétique sincère et une forme de respect confinant au sacré.

Ce respect (cette émotion) est aussi celle qui saisit Novarina devant certains aspects parfois méprisés de la culture populaire (cf. cirque, accordéon, parlers régionaux, etc.). Dans un même ordre d'idées, son regard devant les mille grimaces de Louis de Funès est aussi celui, émerveillé, de l'enfant qui allait voir Gugusse à la Loterie Pierrot.

Que ce soit pour Duchamp, Godard, Michaux ou Novarina, on ne comprend pas toujours qu'il y a une très grande part d'enfance dans leurs propositions artistiques, le problème étant celui de l'horizon d'attente du récepteur – mais aussi du statut et de la réputation de l'artiste concerné. Godard l'a fort bien dit : en allant voir *Rio Bravo*, le public ne se rend pas forcément compte qu'il va voir un film profond (parce qu'en y allant, il se prépare juste à voir un bon western, ni plus, ni moins, à consommer du produit Western) mais, déplore le cinéaste, quand on va voir *Pierrot le fou* (par exemple), on va voir un film de Monsieur Jean-Luc Godard, d'auteur donc, d'artiste, reconnu, considéré comme sophistiqué, etc. Dès lors on se guinde, on met une cravate stricte et on passe lamentablement à côté de tous les éléments de poésie enfantine et des effets tout bêtes à prendre au premier degré.

Bref, de même que certains objets dits triviaux ne sont objectivement pas inintéressants d'un point de vue esthétique, *Au pays de la magie* est peut-être finalement à lire comme un *Harry Potter* pour adultes et amateurs de poésie. Et surtout donc, il ne fait pour nous aucun doute que Valère Novarina adore littéralement Louis de Funès : cet amour, que ne voient pas certains (l'accusant de mépriser l'acteur) fait partie de l'émotion qu'on peut ressentir devant le *ready made* en question.

Sur les effets produits par un tel *ready-made*, il faudrait peut-être (peut-être car nous n'en sommes pas absolument certains) les rapprocher un peu de ce que Christine Ramat dit du *paradoxon encomion* et de la manière dont Novarina se réapproprie cette tradition :

***[…] l'auteur ne se contente pas de réactiver le schéma traditionnel du discours pseudo-encomiastique. Il l'excède et l'inverse. Le traitement parodique et grotesque du substrat religieux est plus sérieux qu'il n'y paraît. Inversement, s'il est sérieux, c'est justement parce qu'il ne se prend pas au sérieux.***[371]

Bien sûr, « l'éloge paradoxal » n'est pas au cœur de textes comme *Pour Louis de Funès* et *Demeure fragile* et pourtant les rires provoqués nous paraissent de même nature : il proviennent d'un décalage et jouent sur la connaissance qu'a le public de la filmographie de Louis de Funès : l'écart est si énorme entre les sujets abordés (ceci avec un certain sérieux et parfois une sorte d'emphase) et les souvenirs télévisuels que peut avoir tout un chacun, de ces soirées passées à se "bidonner" devant les films de ce fou furieux, que le rire ne peut que survenir – mais il y a autre chose : c'est une alchimie plus complexe que cela ...

### 5.5.2. Chaplin, Laurel, Serrault, Tati et Pierre Richard

Dans un article, Patricia Allio remarque à propos de *L'Origine rouge* :

[371] ***Christine Ramat, Valère Novarina. La comédie du verbe, op. cit., p. 292. et suite.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***La référence à Louis de Funès est depuis longtemps explicite mais avec cette dernière pièce, s'en dessine une nouvelle, implicite, à Laurel et Hardy et à Charlie Chaplin, ou l'élément loufoque et burlesque se manifeste avec plus de force qu'auparavant.***[372]

Dans son livre, Christine Ramat remarque à son tour :

***Les hommes de V. Novarina, eux, partagent avec les héros du burlesque une farouche voracité. Chaplin est mangeur de chaussures (dans The Gold Rush ), Harpo Marx (dans A night at the opera ), se fait un sandwich avec la cravate de Chico, ou met entre deux pains le cigare de Groucho, en guise de saucisse ».***[373]

Evoquant *Le Drame de la vie*, Christine Ramat insiste sur cette correspondance en expliquant que chez Novarina, « [les] images se succèdent si rapidement que la pièce se transforme en une sorte de film accéléré, presque chaplinesque […] »[374]. Chaplin, de plus, était un chorégraphe – et qui se dirigeait lui-même : quant on le voit faire du patin à roulettes seul dans un grand magasin, ces mouvements sont drôles mais également gracieux…

Novarina le sait et le pratique : il y a une véritable valeur esthétique du comique, une beauté du burlesque : Buster Keaton, Groucho Marx et Jacques Tati (sans oublier Jerry Lewis, Pierre Etaix ou Woody Allen) sont eux-aussi des esthètes dans leur genre ; si rire et sacré peuvent se mêler, l'expression "beauté comique" ne relève aucunement de l'oxymore – d'ailleurs, il existe aussi des poètes comiques (et là non plus : pas d'oxymore) : Novarina[375] et Verheggen bien sûr mais aussi Max Jacob (qui sut mêler avec talent mystique et burlesque), Vian ou Queneau ou encore Allen Ginsberg, "bodhisattva beat" dont les poèmes sont parfois désopilants.

Hélas, le comique n'est pas toujours pris au sérieux (ce qui, si l'on y réfléchit, est finalement assez logique) et c'est ainsi que d'aucuns, se contentant de rire à leurs bons mots, n'ont peut-être pas toujours perçu pleinement l'intelligence et la profondeur humaine d'artistes comiques populaires tels que Coluche, Jean Yanne, Desproges, Pierre Dac, etc. En plaçant ainsi De Funès dans la lumière, Novarina remet peut-être certaines pendules à l'heure – mais cependant, il y a tout de même un bémol : c'est que l'acteur comique n'était pas sans défaut, humainement parlant ; on pourrait ici parler d'une interview où il avoue d'anciens préjugés racistes (mais on sait qu'Augustin lui-même s'accusait de mille autres façons, d'avoir volé, etc.). Or, point très important, ce n'est pas du tout sur ce plan, sur le plan humain, que se situe Novarina : c'est même tout le contraire – pour lui, évoquer de Funès, c'est parler de ce qu'on ne peut pas dire. C'est comme parler de Dieu, de la sainteté, etc.

Concluons cette partie en ajoutant que le concept de « sainteté comique » nous paraît aussi concerner le soldat Baudinat, mort en martyr de la circulation routière dans *Je suis*, et tous les acteurs de la troupe de Novarina : le terme de « martyr » n'est d'ailleurs pas excessif si l'on considère la difficulté de la langue à dire : si l'on excepte les lions, il n'y a pas de différence fondamentale entre Blandine pénétrant dans l'arène et Laurence Mayor entrant sur la scène de *L'Origine rouge*.

[372] ***Patricia Allio, « La Passion logoscopique », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 121.***

[373] ***Christine Ramat, Valère Novarina. La comédie du verbe, op. cit., p. 375.***

[374] *Ibid*, p. 227.

[375] Rappelons que le dossier de la revue *Java* consacré à l'auteur (op. cit., pp. 13-74) s'intitule justement « Valère Novarina, poète comique ».



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dans les gloires du cinéma comique contemporain, on se prend à penser que Pierre Richard, ce gaffeur sublime, a quelque chose d'un ange comique – et que le potentiel d'acteurs comme Debbouze, Poelvoort, Deutsch ou Bourdon les fera peut-être un jour accéder à une forme novarinienne de sainteté (eux dont l'invention burlesque et la vivacité rappellent par moments la « foudre comique » d'un Louis de Funès). De même, Rohmer sut mettre en scène la sainte naïveté du *Perceval* de Chrétien de Troyes à travers le jeu d'un illustre illuminé : Fabrice Lucchini ; quant au tournage avorté du *Quichotte* (par Terry Gillian), il fit de Jean Rochefort un véritable martyr du cinématographe. Enfin, d'aucuns estimeront que la pureté originelle du burlesque s'est parfois retrouvée en Pee-Wee, acteur que fit tourner Burton – et terminons cette liste avec Michel Serrault (homme très croyant par ailleurs) qui sera évoqué par l'auteur dans un entretien repris dans *Le vrai sang* (« il y a une autre physique au théâtre […] Ça se lit sur l'acteur de génie : le corps d'André Marcon soudainement muet pour danser, le visage à mille faces de Michel Serrault »[376]) et une autre interview accordée à la revue *Java* :

***Le théâtre est pour moi cette fosse, ce lieu de rire, de chutes, de prêches comique, un lieu ou l'on monte et tombe. Mais je n'ai jamais aucune volonté de dérision. Nous offrons notre corps en tombant, la chute est aussi une prière. Il y a dans le rire, dans l'offrande de son corps comique, un dépouillement de soi. Une offrande et une vraie sainteté du clown. C'est une question dont j'aurais aimer parler à Louis de Funès, que j'aimerais poser à Michel Serrault. Il y a une sainteté du cirque. Il y a un christianisme comique.***[377]

# IV. Shakespitreries

## 1. Le cas Falstafe : entre tristesse et clounerie

Si Queneau avait écrit une pièce à partir de Falstaff, il l'aurait peut-être intitulée *Falstafe*, ce qui correspond par le fait à une graphie proche de ce néo-français qu'il inventa et qui préfigurait en partie le langage texto ; faut-il donc voir dans ce titre un clin d'œil à Queneau ? Ce n'est pas impossible… Ce personnage, rappelons-le, est en fait présent dans *Les Joyeuses commères de Windsor*, *Henri IV* (première et deuxième partie) et même *Henri* V dans la mesure ou son nom est évoqué au début de la pièce, ce dont s'est souvenu Lawrence Olivier dans son adaptation cinématographique où, par une sorte de flash-back, le personnage est même montré mourant de désespoir dans son lit après sa cruelle disgrâce.

Falstafe se distingue *a priori* par son embonpoint et, tel Shakespeare – voire Céline avec *Normance* (« Fias popotame », « un éléphant qu'aurait des bras », etc.) –, Novarina multiplie les allusions à ces kilos en trop, faisant la preuve d'une très grande capacité de renouvellement dans l'invention des images, périphrases et autres métaphores : « Pain de suif » (p. 549), « homme de saindoux » (p. 551), « meule de boyaux » (p.552), « massacreur de matelas » (p. 552), « barrique à figure humaine » (p. 557), « dindon empiffré de farce jusqu'au col » (p. 557), « Cave à Bordeaux » (p. 560), « truie qui a écrasé toute sa portée » (p.

[376] Valère Novarina, « L'inquiétude rythmique », *Le vrai sang*, op. cit., p. 42.

***[377] Valère Novarina, « Enveloppé de langues comme d'un vêtement de joie », Java, op. cit., pp. 62-63.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

563), « Une si lourde unité » (p. 565), « Gros gibier » (p.569), « citerne » (p. 584), « Boule de tous les pêchés du monde » (p. 584), « Toupine de suif » (p. 585), « cerf […] gras » (p. 610).

Il peut cependant arriver que les expressions de ce type soient utilisées avec une nuance de tendresse et d'affection : « gros bébé […] ma grosse côtelette, tu es brave comme Hector » (p. 583). Notons ici et au passage l'opposition comique de registres entre « Hector » et « côtelette », ce qui rappelle certains rapprochements iconoclastes de *Scandale aux abysses*. Comme chez Rabelais (cf. « Messer Gaster »), l'estomac est omniprésent et le ventre mis à toutes les langues (voir p. 564). Enfin, si d'autres expressions mélangent réflexion désobligeante et taquinerie affectueuse (cf. « sacré petit porcelet », « ma grosse baleine empaillée » voire « Chère motte de beurre »), l'embonpoint peut aussi être évoqué ironiquement, par antiphrase (et avec un jeu d'allitérations en "s" et "l"): « Salut sauterelle ! (p. 601). Mais, comme à la fin de *Mort* à *crédit*, on trouvera aussi dans *Falstafe* (cf. p. 594) des jeux de mots concernant la maigreur. Il faut dire que Falstafe est souvent accompagné d'une « troupe d'épouvantails » (p. 600). Parallèlement, on croise dans la pièce un personnage secondaire maniant très mal la langue et ressemblant en cela à la Miss Quickly des *Joyeuses Commères de Windsor*.

Pour parler à présent de la personnalité de Sir John, disons qu'il se comporte souvent en Matamore ridicule : de ce point de vue et si l'on excepte les kilos, il ressemble beaucoup au baron de Crac et au baron de Munchausen (deux personnages se confondant presque). Cela posé, on ne saurait réduire ce personnage à son embonpoint et à ses excès matamoresques. Car enfin, tout comme le Falstaff de Shakespeare, le Falstafe de Novarina n'est balourd qu'en apparence. Il sait faire preuve d'esprit et ses jeux de mots sont parfois amusants : « tu t'appelles Rance ? […] Alors il est grand temps que tu serves. » (p. 590). De la page 590 à 594, il y a même un dispositif particulier où l'on assiste à une véritable rafale de jeux de mots. De l'émotion perce parfois, de la profondeur. Il y a de la noblesse d'âme chez ce personnage hors-normes, mi-comique, mi-tragique. Lucide, il prévoit même sa fin : « je mourrai par tristesse » (p. 570).

## 2. Les spectres d'Ovide, d'Offenbach et de Cocteau

### 2.1. Le successeur de Meilhac et Halévy

#### 2.1.1. Crétins de l'Olympe

Dans *Falstafe*, on peut noter des allusions constantes aux *Métamorphoses* et il y aurait donc ici effet de cascade puisque Shakespeare, en son temps, fut considérablement influencé par Ovide (on sait qu'il se moqua même carrément des héros de *l'Iliade* dans *Troïlus et Cressida*). Pourtant, les allusions à la mythologie gréco-romaine, surtout dans les parties chantées, pourront aussi rappeler aux lecteurs du XXI$^{ème}$ siècle que nous sommes l'Opéra bouffe tel que pratiqué par Offenbach voire le début du *Nana* d'Emile Zola ; ainsi : « Agamemnon s'astiquait la colonne ! / Et Proserpine jouait de la mandoline ». En fait, précisons-le, c'est surtout au travail de Meilhac et Halévy que nous faisons allusion mais la musique d'Offenbach est tellement vivante et expressive qu'elle s'apparente presque au travail d'un écrivain comique : le seul artiste dont Céline se disait jaloux était, chose révélatrice, le créateur de *La Belle Hélène*. Or l'auteur de *Rigodon* pouvait aussi être considéré comme un musicien – comme Novarina (dans *L'Opérette imaginaire* notamment), Céline écrivit d'ailleurs des chansons, chansons qu'il chantait parfois lui-même, accompagné par un accordéon.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

On le voit : tous ces genres, opérette, opéra-bouffe, théâtre de boulevard, sont en fait hyper-poreux. C'est ce qui nous fait penser que Meilhac et Halévy sont comme de grands écrivains comiques, eux qu'on peut voir comme des précurseurs à part entière du théâtre novarinien. Au reste (on aurait envie d'écrire Oreste), à ce jeu parodique avec la mythologie telle que présentée par Ovide dans *Les Métamorphoses* (recueil d'histoires ayant fonctionnement de dictionnaire), l'auteur de *L'Opérette imaginaire* n'est pas le premier : sans parler de Molière, de Scarron et de Giraudoux, on comprendra peut-être un jour que le *Protée* de Claudel et le *Scandale aux abysses* de Céline sont tout sauf des œuvres mineures – c'est que quand un grand écrivain touche à ces anciennes traditions, il se passe forcément quelque chose : c'est comme un choc énorme entre deux planètes.

Pourtant, rappelons-le, les œuvres d'Offenbach n'évoquent pas toujours la mythologie gréco-romaine ; or c'est bel et bien cette dimension rhétorique (cf. personnages, situations, scènes de genre, symbolique, etc.) qu'il nous intéresse de traiter ici – mais aussi cet esprit de dérision intense (qui animait déjà Shakespeare) à l'œuvre dans ce genre de représentations burlesques et parodiques. Cet esprit se retrouve donc dans *Falstafe*. Ainsi, les métamorphoses de Jupiter– et, en filigrane, l'inconstance du roi des dieux (thème quasi-vaudevillesque exploité par Molière et Offenbach) – pourront être présentées de façon triviale : « Etre dieu et devenir taureau ; je suis prince et je deviens marmiton : j'imite tes métamorphoses, Jupiter ! » (p. 577). Le couple comique Falstafe/Dolly sera mis sur le même plan que « Saturne et Vénus en conjonction » (p. 584). Concernant la déesse de l'amour, remarquons qu'elle est assez souvent mentionnée : on croise par exemple une « Vénus à poil gris » dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 67), œuvre où Vénus est aussi associée à Gala dans le mot-train « Vénus-et-la-matière-mère » (p. 12). Dans *Le Drame de la vie*, c'est à des noms de lieux qu'on associe à la déesse : le « Tribunal de Vénus » (p. 183) et l'» Hôpital de Vénus » (p. 178) ; dans cette même pièce, on tombe encore sur le mot « Anaphrodite » rappelant Aphrodite voire Hermaphrodite, qui fut un personnage de la mythologie. Dans *L'Opérette imaginaire* (p. 165), on lance un allitératif « Vénérons Vénus » et on déclare dans *L'Origine rouge* (p. 30): « Nous adorons la déesse qui est dans la mer » (aussi bien, il pourrait s'agir de Jumanja). A travers la récurrence curieuse de ce nom, c'est peut-être un subliminal « Ouilovre » (voir première partie) que l'auteur lance à la face du monde, manière sans doute moins soixante-huitarde de dire « Faites l'amour, pas la guerre » (ou plus mythologiquement : à Mars, préférons Vénus !).

A la page 67 de *L'Acte inconnu*, le carnaval des dieux (et avec lui la ronde des planètes) continue : « Jupiter se voile […] ; Mars se lève […] ; Pluton se couche […] ; Uranus disparaît » et on croise encore, dans la même pièce (p. 47) le « Vivivore Jean Pluton » (nom où la mort, la vie et la mangerie vorace se voient associés). Pour finir, nous dirons que le « Je m'élève et je m'effondre. Je m'élève et je m'effondre » de *L'Acte inconnu* (p. 171) évoque un peu les mythes d'Icare et de Sisyphe.

### 2.1.2. « Volez vils vautours lui dévorer les foies ! »

On l'a vu dans le cas d'» Anaphrodite » et de « Vénus à poil gris », les variations mythologiques concernent l'onomastique et les expressions. Un néologisme comme « nausicanthropie », par exemple, nous évoque certes un peu la lycanthropie mais également la Nausicaa qu'Ulysse croisa sur sa route - et c'est peut-être donc une sorte de mot-valise à partir de ces deux termes (O.I., p. 35). Dans les « Nausicophores » de *L'Opérette imaginaire* (p. 32), on retrouve peut-être encore le nom en question – mais « Nausicaa » est aussi le nom d'une sculpture de Patrice Novarina, qu'on put voir dans *La*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

*Scène*. Autre rencontre que fit l'Ulysse aux mille ruses, le Cyclope "s'adverbifie" dans *La Lutte des morts*, le nom devenant en effet « cyclopement » à la page 295.

Evoquons également les fameuses "giboulées", qui deviennent les « Courgées de Mars » à la page 217 du *Discours aux animaux* – on parle aussi du « septumvirat de Mars le Juteur » dans *Le Drame de la vie* (p. 217). A la page 306 du *Discours aux animaux*, on croise encore un « professeur d'écho en forêt de Borée » : la nymphe Echo est peut-être l'élève du professeur en question (quant à Borée, c'est un fils d'Eole). Personnage cher à Claudel, le dieu de toutes les métamorphoses, mais qu'Ulysse sut contrer, sera lui-aussi présent dans *Le Drame de la vie* à travers « L'homme de Prota » et « l'Homme de Protêt » (p. 296). Quant au mot « Pantamorphe » (*in* J.R.), il évoque encore les milles transformations de cet insaisissable.

Pour évoquer le supplice de Prométhée, l'effet d'allitération sera convoqué et le mot foie, mis au pluriel, ce qui sonne étrangement en rappelant l'argotique "avoir les foies" : « Volez vils vautours lui dévorer les foies ! » ; cette idée de dévoration se retrouvera aussi sans doute dans « l'animal du moi qui te bouffe le foie » (O.R., p. 87) où le vautour est novariniennement assimilé à Prométhée lui-même. Autre maudit, Sisyphe (ou plutôt sa figure) semble également présent dans *Le Discours aux animaux* où l'on « [pousse] des pierres de poids extraordinaire dans des vallées hautes qui roulaient en pente dans des champs remplis de villes d'excréments » (p. 96), vision plus dantesque que camusienne.

### 2.1.3. Le bois d'Ithaque

Comme pour la Bible, on revisite des scènes connues, on ressuscite des personnages illustres (qui en deviennent parfois des « crétins de l'Olympe »). Dans *La Scène*, il y a même une nouvelle de journal télévisé, dont Jérôme Savary (qui adapta souvent Offenbach) aurait pu avoir l'idée :

***L'antique Troie est tombée : les troupes du général Bélisaire viennent de rejoindre celles des généraux Alaric, Théodoric, Démétrius Ponter et Martius Galla (p. 42).***

Là, c'est une réactualisation du mythe, ici mis en relation avec une réalité historique plus tardive (certains noms étant authentiques) mais le mythe de Troie (et la cause de la guerre) se retrouve tel quel dans *Le Discours aux animaux* avec la « pomme de discorde » (D.A., p. 54) ; quant au « bois d'Ithaque » (*in* D.A.), c'est sans doute celui du cheval vide des grecs – mais peut-être aussi celui des Machines à dire la suite, si trompeuses avec leurs langues de bois. Ce cheval et ce bois sonnent creux, autant que la « coquille morte du mot Zeus », lui dont les foudres ne seraient ("seraient" car on verra que ce n'est pas si sûr) plus à craindre. Un autre animal sera omniprésent dans la mythologie Novarina : c'est le porc, ici souvent associé à l'humain (cf. « L'Homme de Chanson Porcin », « enfant porcif », « acteur Porcharina », etc.) tout comme c'est le cas dans la geste d'Ulysse ; si ce dernier revient, ses compagnons y restent, se voyant pour certains "porcifiés" comme Grillus.

Quant au roi d'Ithaque (serait-il en bois lui-aussi ?), on le retrouve à la page 56 de *Je suis* dans « Ulysse-Station » ; si ce nom prestigieux est associé à une station, « Patrick Henry » est, lui, présenté comme le « monstre de Troie » (D.V., p. 36). « Monstre de Troie », « Ulysse-Station », « Bois d'Ithaque », « Cyclopement », « Homme de Protêt », « Anaphrodite » et « Nausicanthropie » : voici toute la tradition homérique de *l'Iliade* et de *l'Odyssée* reconduite d'une façon fort inattendue. Au fond, mots, dispositifs et figures de style sont peut-être les dieux et déesses de cette mythologie-là…



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 2.1.4. La coquille morte du mot Zeus

Nommé et défini de mille manières dans les livres de Novarina – Beckett, en son temps (dans *L'innommable*), parla du « tout impuissant » (et Céline, d'un « cochon avec des ailes en or ») –, Dieu est certes dans ce corps-néon nommé « Je suis », dans la « tête d'ampoule » d'Adam ou la présence du soleil, « cette tête […°] allumée pour nous », tête dangereuse comme celle de Méduse et qu'il ne vaut mieux pas regarder en face : « Si j'avais vu Dieu, j'aurais plus mes yeux », cette métaphore s'appliquant aussi au prophète traversé par la Parole et perdant du coup ses anciennes perceptions.

Devant la puissance encore trop jupitérienne de ce Dieu pourtant chrétien *a priori*, il convient en effet (et pour parler grossièrement) de se tenir à carreau : on n'a pas envie qu'Il nous « [lance] un jet de venin à travers la figure pour [nous] faire disparaître ». De fait, on n'est pas loin ici des *Métamorphoses* d'Ovide, qui sont presque toujours des châtiments émanant de dieux ou de déesses passablement énervés : « Pour le punir […], Dieu […] lui refusa la figure », etc.

Quant à la parole, elle peut même tenir lieu de foudre : c'est en tous cas ainsi qu'elle semble présentée dans Les cendres ; en procédant à une coupure cavalière, on peut en effet lire à la page 88 : « La parole […] est un coup d'éclair, une foudre : les mots n'évoquent pas, ils tranchent, fendent le rocher ».

Bref, ce Dieu là reste très grec et, quoique doté de pouvoirs surnaturels (foudre certes, mais aussi faculté à modifier tout être à sa guise, y compris soi-même), « humain très humain » : on n'en a donc pas tout à fait fini avec Zeus car si la coquille du mot est dite « morte » dans *Les Cendres (in* E.E.), il semble que Jupiter fulmine encore en lançant des éclairs et en se montrant toujours aussi susceptible : « Pour le punir d'avoir parlé, Dieu lui a fait une tête de bête sur un corps d'homme ». Il ne supporte pas qu'on blasphème – c'est ainsi qu'un homme est « puni de pendaison pour avoir dit pendant la messe que Dieu était Dunlop » (D.V., p. 110), etc. Novarina nous le fait réaliser à travers son œuvre : les anciens dieux ne meurent jamais vraiment – même s'il leur arrive de changer de noms. En cela, il est proche d'Hölderlin qui, rendu fou par la culture (l'hypothèse est cavalière mais il nous semble qu'elle mériterait d'être explorée), essaya de concilier la trinité et l'ancien panthéon. Autre Dieu terrible, Chronos fait partie de la mythologie proposée, mais de façon encore une fois implicite, ce qui fait écrire à Christine Ramat :

***Quand Dieu fait sa première apparition dans Le Drame de la vie, c'est pour engloutir une grande quantité de spécimens humains. Sa cruauté rappelle celle de Chronos, mais aussi la fureur tonitruante de Yahvé qui vient renverser les idoles.*** [378]

### 2.1.5. Œdipe face au Sphinx

Au fond, le Sphinx, c'est l'œuvre : par tous ses pores (nous la croyons comparable à un organisme vivant), elle nous pose des questions, à commencer par « D'où vient qu'on parle ? Que la viande s'exprime ? ». Face à elle, devant cette parole, le lecteur est un peu comme Œdipe, sommé, pressé de répondre – ou d'essayer en tout cas (d'où cette thèse). Dans *L'Opérette imaginaire*, la figure d'Œdipe (également convoquée par Cocteau dans *La Machine Infernale*) est même présentée nommément , dans la « Chanson d'Œdipe », et de façon comico-monstrueuse :

[378] ***Christine Ramat, Valère Novarina. La comédie du verbe, op. cit., p. 206.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***J'engrosserai ma mère - à la cuillère ! / Et j'truciderai mon père, y m'exaspère ! / J'empaillerai mon cousin : c'est Adrien / J'avalerai tante Boloche, ça c'est fastoche / J'mastiquerai mes germains, avec du rien ! / J'ai croqué ma cousine : c'est Albertine (p. 137).***

On le voit : Novarina ajoute donc des horreurs (car on ne sache pas que « tante Boloche » et le « cousin Adrien » figurent dans le récit tragique des malheurs d'Œdipe). Notons que, comme chez Tolkien dans *Bilbo le hobbit* (où il est mêlé à celui de Charon), le mythe grec du Sphinx et de ses questions sera comme parodié dans *L'Atelier volant*, et ce à travers les énigmes(/charades) du cruel Boucot (pp. 55-56) ; dans l'exemple qui suit, Œdipe (ici, c'est C.) répondra à côté en proposant une réponse en forme d'allusion biblique :

***BOUCOT. - […] Ci-gît là-bas le groupe des énervés louchant ma lune au fond du trou. Mais ils ne trouvent pas le dedans, alors ils meurent devant, pattes croisées et en criant, et je leur dis toujours : n'insiste pas Grégoire, tu n'y mets jamais qu'un œil. Pleure à la porte : ce n'est pas là que tu sortira, petite classe ! C. - Sodome ! BOUCOT. - Faux. Inexact ! (p. 56).***

Dans *Le Discours aux animaux*, ce sont de nouvelles questions (aux pages 262-263) comme « Qu'est-ce qui passe le matin, ment dans l'oreille du soir, germe un jeudi sur trois, et danse au mois d'avril ? », « Qu'est-ce qui court après sa nourriture sans dents, se reproduit sans savoir, et porte une question sur son dos ? », « Qu'est-ce qui dévore ses frères sous l'eau ? » et « Qu'est-ce qui perd soixante secondes par heures, retrouve ses minutes à midi et dont les mots retiennent aucune parole ? ». Proposons : 1) Une cigale, 2) Un nourrisson innocent, 3) La mer, 4) Le temps. Pour en revenir à *L'Opérette imaginaire*, il faut savoir que, comme Œdipe (auquel on consacre une chanson), le Sphinx sera nommé directement à la page 129, quoique dans une acception non forcément lié aux fameuses énigmes : « Ce que je veux, c'est tes oreilles de sphinx, dont j'me pourlèche les badigoinces ! ».

Dans *L'Opérette imaginaire*, c'est Oreste que l'on évoque : il doit, « le pauvre », « [croquer] fort » (« c'est jamais que / D'là viande comme le reste ») : on l'aura décidément compris à travers ce nouvel exemple : on est plus proche d'Offenbach et d'Aristophane que d'Eschyle, d'Euripide ou de Sophocle, ce qui n'empêche pas le tragique (*fatum* antique, personnages maudits) et l'horreur (meurtre du père, inceste et cannibalisme) d'être présents.

Cela posé, il nous semble que chez Novarina, le Sphinx, où plutôt « Jean Rébus » (*in* D.V.) est partout (dans l'onomastique, les néologismes, les mots-valise, etc.). En fait, et pour nous inspirer d'un adjectif inventé par Roubaud (qui s'en sert pour évoquer un chat dans *La Belle Hortense*), nous irons jusqu'à dire qu'ici, tout est sphinxoïde (c'est à dire curieux, mystérieux, énigmatique, etc.).

### 2.1.6. Œuvre-Janus et mythologie panique

D'autres Dieux de l'Olympe seront évoqués ça et là : aux pages 48-49 du *Drame de la vie*, il y a comme un croisement entre Neptune et Pluton avec « Nepton » (devenant « Recton », dans « royaume de Recton ») et Nuton (dans « royaume de Nuton »)- en partie produits par « contrepet penaud » (sinon, on aurait Nepton / Plutune). Quant au « Train de terreur » dans lequel monte Krapon (A.V., p. 110), il s'appelle « Le Royaume de Neptune ». Toujours dans *L'Atelier volant* (p. 110), on parle métaphoriquement du vin présenté comme le « bon jus de la treille, ce beau don de Bacchus ». La figure d'Athéna enfantant semble sous-jacente dans *L'Origine rouge* : « Ma tête accouche maintenant toute vive d'une pensée. » (p. 52). Il sera peut-être fait allusion à un deuxième accouchement divin, celui de Jupiter enfantant



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Vulcain, à travers la mention d'un «percé à la cuisse » (D.V., p. 171). Pêle-mêle, on trouvera dans *Falstafe* beaucoup d'autres allusions mythologiques : « Mars, bardé de fer » (p.595), « Mercure ailé » (p.598), « farouche Pégase » (p.599) ; on lira aussi les exclamations « Par Pluton ! » et « Par Saturne ! » dans *L'Atelier volant* (p. 124).

Bref et pour préciser notre pensée sur l'importance d'Ovide (lui qui sut réunir en un livre toutes les légendes concernant ces dieux si remuants), nous dirons que son ombre plane littéralement sur l'œuvre de Novarina : dans leur structure même, leur principe, ses pièces fonctionnent en fait comme *Les Métamorphoses*. De plus – comme chez Arrabal et chez Lewis Carroll –, le panique (on sait que le mot est un dérivé de Pan) en est un élément constitutif : tout peut s'y produire et on passe très rapidement d'un état à un autre : rien n'est sûr, rien n'est fixe, rien n'est stable (ce qui est également très novarinien). S'exprime peut-être aussi une volonté de retour radical au merveilleux des traditions mythologiques : « Où est la fée ? […] Où sont les fées ? (O.I., p. 113) ; il semble que l'auteur refuse cette absence et ce silence.

Pour parler de façon plus technique, la notion de métamorphose, par sa soudaineté, est encore à rapprocher de la suppression-adjonction et du gag tels que pratiqués par l'auteur. Même violence dans la foudre de « Jupitarius » (L.M., p. 482) ; cette foudre, on l'évoque en effet dans *La Lutte des morts* en retravaillant « sauve qui peut (» Foudre qui veut », p. 507) et « foudre de guerre » (« Huinton se [croyant] le foudre de Jupiter », p. 482) ou en apocopant le verbe « foudroyer » dans « Je vole vous foudre » (p. 507). Potentiellement, foudre (/foutre) est aussi un mot-Janus et, en cela, intéressant novariniennement. Dans *Le Drame de la vie* (p. 256), c'est l'haddockien « tonnerre de Brest » qu'on revisite, dans « tonnerre de stop ! ».

La mythologie grouille aussi de monstres, parfois dangereux ; dans *L'Opérette imaginaire*, Méduse est rapprochée du mot « méprise ». On croise encore des personnages hybrides, de fait nombreux dans la mythologie (Pan, Centaure, Pégase, Minotaure, etc.) : dans *Je suis* par exemple, on veut entendre « l'air des femmes-poissons » (p. 133). Enfin, il se peut que les « Femmes-oiseaux à plumes et qui pondent » du *Drame de la vie* (p. 71) attribuent cocassement aux Harpies un statut de pondeuses que nous ne leur connaissions pas. *A priori* moins dangereuses, on croise même des nymphes, les « Nymphes du pneu » (O.R., p. 10) qui nous évoquent en effet de jeunes filles dénudées posant sur le capot d'une voiture de sport, « Tourment des nus, temps du pneu » étant un autre tableau peint par Louis – à la même page. Autres Nymphes (connues, elles, pour leur Jardin), les Hespérides sont associées à un mystérieux « Code » dans une liste de *Vous qui habitez le temps* (p. 28).

Quant aux « Crétins de l'Olympe », ils sont parfois monstrueux, surtout Mars (bardé de fer), Zeus ("tonitonnant") ou le changeant Protée ; il y a aussi le terrible Saturne, dont on retravaille le nom dans le « triomphe de l'école française de Suture et Satun Staturne et Stu » (D.V., p. 118) ou encore Janus (évoqué sans périphrase à la page 49 du *Drame de la vie*) qui est un dieu très novarinien, celui de la réversibilité – un « dieu à mi face » qui « sème le monde en vitesse » (D.V., p. 103) et qui brouille les pistes. Pourtant, dans *L'Opérette imaginaire*, le fil d'Ariane (et en filigrane : Thésée réussissant à s'échapper) est implicitement évoqué à la page 144, ce qui suggère la possibilité d'une sortie du labyrinthe.

Pourtant, c'est surtout la figure d'Orphée qu'il nous faut évoquer – n'oublions pas que le personnage avait aussi séduit Offenbach qui proposa en son temps sa variation autour du thème de l'amour perdu, de la communication avec l'Hadès, de la musique adoucissant les mœurs et parfois les morses – car, tel Zarathoustra, le Purun Bhagat de Kipling, Saint François, Merlin, Protée, Tarzan ou le « je » du *Discours aux animaux* (devant qui les oiseaux se pacifient), Orphée est en empathie avec la faune.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

## 2.2. Omniprésence cryptée de la figure orphique

### 2.2.1. Un narrateur-auteur ?

Dans le cas d'Orphée, on ne trouvera pas forcément de références directes au personnage proprement dit mais il est central, primordial. Le Chercheur de Falbala est en effet un Orphée novarinien, une figure orphique (comme on dit figure christique) par excellence. Mais que cherche-t-il ? C'est, semble-t-il, beaucoup plus difficile à dire que si l'on se réfère à la tradition classique où Orphée cherche Eurydice : prétendre ceci est d'ailleurs peut-être stupide car, déjà à l'époque, c'était un peu plus compliqué que cela – n'oublions pas que toutes ces histoires étaient loin d'être creuses et que les personnages mythologiques (dieux, héros, demi-dieux, nymphes, centaures, etc.) sont essentiellement des allégories, des figures signifiantes. Au fond, chez Ovide, que cherche Orphée à travers Eurydice ? Eurydice ne serait-elle pas qu'un "pain de rien en bois de fumée"? Novarina nous donne peut-être des éléments de réponse, chez qui Eurydice semble parfois n'être autre qu'Orphée lui-même, un Orphée en quête de lui-même, à sa propre recherche.

Le mot Falbala contient tout ce qu'il faut ramener ; c'est à dire rien (ou si peu de choses) puisque tout est déjà là, mais pas dans un sens poesque, c'est à dire tout à côté sans qu'on s'en rende compte comme dans *La Lettre volée* : ici, l'or qu'on cherche est le Or du mot Orphée. De même (surtout dans *Je suis* et *Vous qui habitez le temps*, l'Enfer est déjà là, et ce n'est vraiment pas la peine d'y aller en refaisant le circuit classique : tout est déjà dans la maison de L'homme qui regarde à la fenêtre. En fait, cet(/te ?) Orphérydice (gare à l'anagramme en Orphérycide dans le cas d'un regard en arrière !) pourra également ressembler à Cerbère ou, au moins, comporter des caractéristiques cerbériques ; elle(/il ?) n'a pas forcément trois têtes mais peut parfois être plusieurs (un peu comme les Mangeurs). En somme, c'est un "personnage nombreux" sans qui « [on va] pas bien », qui fait de soi-même une sorte de lamentable et pathétique fantôme errant mais dont on aimera toujours, quoiqu'il arrive, le « regard de velours » et « les six grands yeux qui pissent l'amour » – quant à la phrase, « j'ai été deux dans des lieux noirs de joie », elle évoque peut-être l'enfer de l'amour. Plus objectivement, il y a surtout, et nous y reviendrons, une terrible descente aux enfers du "je" novarinien dans *Je suis* et *Vous qui habitez le temps*.

En somme, si Offenbach en proposa une version cocasse (est-ce si sûr ?) et iconoclaste, il semblerait que Novarina (quoique de façon sous-jacente) prenne ce mythe un peu plus au sérieux. Souvent en effet (et pas seulement dans *Vous qui habitez le temps*), le "je" novarinien s'apparente à un chercheur d'Eurydice. C'est un Orphée comique à la recherche de quelque chose d'un peu f(l)ou, qui existe en soi, qui ne porte pas forcément un nom ni d'identité : c'est ce qu'il faudrait arriver à dire mais dont on ne peut pas parler. Cette énigme-là, digne des questions du Sphinx, est peut-être même ce qui anime l'auteur depuis le début de sa carrière, le mot recherche convenant mieux ici.

Bref, à la question « Quel est l'audacieux / qui en ces sombres lieux / ose porter ses pas / et devant la trépas / ne frémit pas ? », nous répondrons sans hésiter : Valère Novarina.

### 2.2.2. A la recherche de « Falbalarydice »

Qui est Falbala ? Est-ce un nouveau clin d'œil à Dubuffet et, en l'occurrence, à la » Villa Falbala » ? Peut-être, mais ce qui est sûr, c'est que ce personnage a à voir avec la mort ; à la page 77 de *Vous qui habitez le temps*, cela semble évident : « Je cherche toujours par terre où est Falbala… Enterré sous les débris, enterré sans alibi » (V.Q., p. 77). De même, quand le chercheur se désole en disant « J'avais perdu Jean Falbala qui avait passé qui



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

était plus là » (V.Q., p. 80), il se sert certes du verbe « passer » mais un peu comme dans le sens d'une denrée qui serait périmée, d'un café "bouillu-foutu" ou des expressions "y passer" ou "passer l'arme à gauche".

Pourtant, un retour définitif et durable d'Eurydice et/ou de Falbala n'est peut-être pas impossible. L'espoir que le passé ne l'est pas encore tout à fait subsiste et c'est pourquoi l'on se rend dans ce qu'on pourrait novariniennement nommer l'Enfer des autruis (cf. morts, vides, parlés), ici visité comme une sorte de musée : tel est en effet le voyage que semble entreprendre notre Chercheur Orphique, ceci dans le cadre d'une véritable Orphérette imaginaire.

De fait, les « autruis » qu'il rencontre, qu'il s'agisse de Jean François, de l'homme aux as ou de La Femme aux chiffres) s'apparentent en partie à des personnages souffrants dont la douleur est difficile à exprimer voire indicible (ce qui ajoute sans doute à la souffrance et au malaise et se confond presque avec) : cette solitude fondamentale était celle des damnés de l'Hadès (Tantale, Ixion, Sisyphe) et on pourra estimer que l'auteur s'inspire ici d'une tradition(/matière) antique (cf. Homère, Ovide, Virgile) qu'il retravaille à sa manière, après Dante et Beckett.

De même, le veilleur et le gardien de caillou (que l'on voit au début) sont peut-être assimilables à Cerbère et/ou à Charon (voire au Sphinx), bref des personnages mythologiques de douaniers et de passeurs incarnant une difficulté majeure, une impasse qu'il s'agit de surmonter. A la page 61, le chercheur de Falbala (qui s'interroge sur la nature du tourment enduré par « Jean Rien qui n'est pas soi-même ») se demande « Y'a-t-il un homme qui soit revenu vivant de sortir d'ici ?» et décrète (p. 62) : « Vous ne parlez qu'aux ombres de ce que vous n'avez pas dit ».

Dans la lignée de Cocteau (cf. procès d'Orphée et de Cégeste), on aura également une scène tribulanesque, comme si Jean Singulier était sommé de se justifier de sa vie (dont il fait récit) auprès de deux entités/divinités qui seraient La Grammaire et La Logique. Plus trivialement, les « trois esprits [portant] des pantalons éructibles » sont des figures moins parquesques que farcesques et s'expliquent peut-être – poesquement en somme (cf. *L'Ange du bizarre*) – par la « tête de bois » de la page 64.

Pourtant, au terme de ce voyage essentiellement imaginaire, pataphysique, Orphée revient bredouille. C'est comme une non-rencontre, une rencontre avec le vide qui nous est racontée dans *Vous qui habitez le temps*. En s'inspirant des phrases « Quand nous appelons une chose avec un mot, c'est qu'elle n'est pas à nous » et « Nous n'appelons les choses que parce qu'elles ne sont pas vraiment là », on pourrait presque déduire : Quand nous appelons un être avec un nom, c'est qu'il n'est pas vraiment avec nous. Ici, le nom est une trace, une scorie, un vestige mais aussi un lien presque magique, un espoir et un point de repère. Bref, Falbala existe en tant que nom et en tant que non : c'est Godot.

La quête est cependant moins active chez Beckett où l'on ne fait qu'attendre mais le résultat n'est pas moins dérisoire, pas moins tragi-comique. "En cherchant Falbala", c'est *En attendant Godot*. Attendre ou chercher, ici, cela revient au même : cela ne rime à rien ; alors autant le faire (c'est presque shadokien). Chez, Novarina, on appelle Falbala (*idem* pour Godot) pour le faire exister un peu mais au fond de soi, on sait bien qu'il est aux abonnés absents. Parler de lui, c'est faire de la théologie négative. Tel Orphée (voire Hamlet), le Chercheur de Falbala communique donc avec « l'outre-monde » mais ce qu'il y a de l'autre coté, c'est cela que l'on ne peut pas dire.

## 2.3. Seuils et passages



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 2.3.1. La « douane de Douleur »

#### → *Un mur en mort*

C'est surtout par ses talents de philosophe et de poète surréaliste qu'Hamlet semble avoir, peu ou prou, accès à autre chose (et c'est ce que le distingue des autres personnages de la pièce) voire à « l'outre-monde » (discussion avec le crâne et le spectre, réflexions métaphysico-triviales sur le passé, etc.) : dans sa soi-disant folie et ses propos soi-disant morbides et décousus, il y a au fond une certaine cohérence et l'on peut penser qu'en gros, il contrôle la situation : on peut en dire autant du chercheur de Falbala, sorte d'Orphée novarinien – et pourtant, face à la « douane de Douleur » évoquée dans *Le Drame de la vie* (p. 224) et aux « Doganiers » (dogues + douaniers ?) de la page 113, il semble que l'arme poétique se révèle impuissante.

Sur l'utilisation novarinienne de ce concept de douane, notons qu'il s'agit sans doute là d'une nouvelle référence biblique, *Le Nouveau Testament* [379]associant les termes douanier et pécheur parce que les douaniers et les collecteurs d'impôts s'enrichissaient en conservant les sommes recueillies.

Outre qu'il peut impliquer l'idée d'un tribut à payer, le mot douane indique surtout une séparation forte (quoique formelle, relative) : c'est un concept qui contient l'idée d'interdiction – d'ailleurs, seul « Dieu passe les douanes » (D.V., p. 225). Bref, la douane à un côté terrible, désespérant, impitoyable : elle nous renvoie pleinement à ce que nous sommes, à notre côté du miroir et à notre impuissance rédhibitoire à passer de l'autre côté.

Car enfin, si l'humour est là, l'enjeu est d'importance et la conscience de cette importance ne va pas sans angoisse. Nonobstant, la scène canularesque de la « mère à la douane » (D.V., p. 113) nous paraît particulièrement libératoire voire fondatrice en tant que pied de nez formidable à l'interdiction(/institution) : au sujet de sa mère passant par la douane « le 4 mai 1942 », « l'Homme de V. » (sic) déclare en effet « c'est moi qu'elle passe, qu'elle porta dans son ventre sans le déclarer », un peu comme une farce faite au préposé et, à travers lui, à tous les douaniers du monde.

Là où la notion de frontière (dans un sens bêtement politique, géographique) n'existe plus du tout, c'est en ce qui concerne la perception de la mort ; dans *Le Discours aux animaux*, il sera comiquement question de ce que l'on en pense de l'autre côté de la Manche et d'un parfait *ex aequo* franco-britannique. A la page 95, le mystère en question sera cocassement évoqué : « Qu'en reste-t-il maintenant qu'il est passé dans l'autre côté, barbe et bagage ». Pour répondre à cette question, un saut dans le vide serait possible mais quelque chose d'infime (la vie ?) l'empêche cependant : à la page 218 du *Discours aux animaux*, il semble que ce soit une fenêtre certes ouverte mais « cernée d'un halo dangereux qui la fermait ».

Sur la jaquette du C.D. de *L'Inquiétude*, c'est une belle noix qui est représentée ; or, plus que l'œuf, à la coquille trop fragile, cet arachide nous paraît symboliser parfaitement l'opacité mystérieuse de l'œuvre de Novarina, ce dernier faisant sans doute aussi allusion à la chanson qui dit « Une noix / Qui a-t-il à l'intérieur d'une noix / Qu'est-ce qu'on y voit », etc. Pourtant, l'auteur Novarina aura d'autres moyens de nous rendre sensible à cet écran dont on ne saurait dire s'il existe ou s'il est de fumée : sur scène par exemple, et dans *La Scène* notamment, la fenêtre du haut de laquelle on « s'écrabouille » n'existe pas : c'est du vide ; c'est le jeu de Dominique Pinon qui nous fait comprendre qu'il y a une fenêtre.

[379] Matthieu 9, 10.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dans *Le Discours aux animaux*, l'idée d'écran s'exprimera morbidement dans l'image d'un « mur en mort » (p. 184). Dans *Je suis* (p. 160), c'est à cause d'un « goût d'hiver » dans la bouche que le soldat Michel Baudinat se voit dans l'impossibilité (cf. utilisation du verbe « empêcher ») de « jouer toute la journée » et de « regarder […] l'ensemble béni des choses que Dieu avait disposées autour de [lui] ». Mur en mort et goût d'hiver : le seuil est peut-être celui, sévère, du tombeau ou d'une porte (« Entre ici », etc.) ouvrant sur le néant, d'un écran/écrin funèbre dont on ne peut sortir une fois qu'on y est entré – c'est que les morts, de l'autre côté, ont peut-être le même genre de problèmes, une confusion entre eux et nous pouvant même s'instaurer. Autre clivage fascinant l'auteur : celui existant entre la scène et les coulisses ; il se retrouve un peu , ce clivage, dans le comportement des trois fous de l'Hospice Scopique (D.V., p. 14) qui servent le repas des officiels :

***Pendant qu'ils passent les plats, ils se retiennent de grimacer. Quand ils sortent dans la coulisse, quand ils sont dans la cuisine, ils grimacent.***

Pourtant, lorsque deux mondes cohabitent, il n'est pas toujours aisé (à cause justement des murs, douanes, écrans ou frontières évoqués ci-avant) de passer de l'un à l'autre : cette difficulté pourra cependant être intéressante d'un point de vue littéraire – et c'est le cas chez Valère Novarina aux initiales décidément signifiantes, la « Voie » semblant nous dire : « Non ! ».

Dans *Je suis*, à la page 103, il s'amusera à brouiller les pistes en jouant sur les deux sens du verbe « passer » (« Le corps, passe encore, on passerait avec lui ») et, à la page 177, il y aura même une scène très drôle où l'on ne sait plus où est l'entrée et où est la sortie, la chose étant en effet tout à fait subjective. Autre variation philosophicomique : « J'suis d'l'aut'côté du monde, seulement quand il y pense plus » (D.V., p. 123).

### → *Chape, portes, écran, fenêtres et « cademoi »*

Les tentatives entreprises pour percer le mystère du réel se soldent très souvent par un échec cuisant : dans *Le Jardin de reconnaissance* par exemple, il semble qu'on « [creuse] en vain » (p. 42) et pourtant, une sorte de trouée serait plus ou moins permise par des mots-clefs aussi simples que « toi et moi » (l'amour est un grand maître). Aux pages 80-81-82, il semble cependant que la « membrane » soit gênante, problématique et qu'on souffre d'être deux (même si le dialogue en question, nous évoquant Monsieur Monsieur, est aussi assez humoristique) ; le couple est parfois même présenté comme un mur. Pour faire allusion à une pancarte réversible de *L'Opérette imaginaire* (p. 114), ce qui est « séparé » prend souvent le pas sur ce qui est « sexuel » (sexuel et donc rassemblé, sous la forme d'une bête à deux dos ou autre modalité). S'il y a séparation, c'est également entre l'espace et nous (qui sommes le temps, qui l'habitons) ; s'il est hors de lui (soit furieux), il est aussi hors de nous : comment le rejoindre ?

Pourtant, on le sent bien, une membrane existe, comme un fil d'Ariane qui nous aiderait à sortir du labyrinthe : c'est peut-être aussi celle, médiévale, des amours de loin : on voudrait s'unir « d'un trait dans la séparation de l'amour » (A.I., p. 150) mais une fois uni à autrui, ne sera-t-on pas comme enfermé ? Subsiste ici comme une ambiguïté car l'amour (Merlin en sait quelque chose) peut en effet fonctionner comme une prison. Or, passer de prisons en prisons pour n'est pas vraiment le but recherché. Dès lors : que faire ? La question est difficile à trancher et les personnages novariniens s'interrogent encore et toujours. Cela dit, l'amour (*Lumières du corps* semble l'indiquer, qui met en avant la métaphore des amants) reste la meilleure des portes de sortie.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Ce mur, il est aussi en soi : « Je contiens un mur, une cloison » (O.R., p. 50), « je me cogne […] à une porte fermée que je n'ai pas pu traverser à temps » (O.R., p. 52). Le corps « contient paroi » à la page 53 de *L'Origine rouge* (réalité que l'on refuse : « Si mon corps contenait paroi, ma mère s'en s'rait enfuitte à coup de cloison, non de non ! »). La solution semble toute proche, on « brûle » : « Homme est la plus petite porte offerte » (J.R., p. 76) mais autant essayer de passer par le chas d'une aiguille. C'est qu'il y a comme un cadenas en soi, un « cademoi » (O.R., p. 113).

De même, devant les « trois portes dans une porte » de *L'Origine rouge* (p. 76), on s'inquiète : par où sortir ? Dans *La Scène* enfin (p. 23), on utilise l'expression « verser dans l'aut'monde » : est-ce possible ? Passant en dansant d'un côté à l'autre d'une grande fenêtre puis sautant littéralement dans l'amour, Dominique Pinon semble nous prouver que oui. Dans « Je ne vois rien par le trou de mon cercueil » (A.I., p. 139), la « dernière demeure » est assimilée à une vulgaire porte – plus loin (pp. 140-141), on évoque la » serrure / D'mon cercueil », « un trou d'plafond » et un « être enfermé dans le cercueil sans soleil ». Ce qu'il faudrait, c'est sortir – mais comment faire ? « Ouvrir, là est l'acte poétique » affirme l'auteur du *Drame de la parole* (p.133) : ouvrir, soit – mais quoi ? Ne pas le savoir est une autre difficulté. Quoi qu'il en soit, il y a donc une porte, un barrage, quelque chose en face et qui empêche de passer. Mais Novarina est un obstiné plein d'espoir : "Vous allez voir : ça passera ! ça va passer !" semble-t-il dire à tous ceux (lecteurs, spectateurs) qui sont sur le seuil.

De fait, c'est un théâtre fermé à double tour, opaque au possible, hermétique en diable et pourtant, la Mer rouge s'ouvrira peut-être (« Demain, c'est la terre promise / Demain, c'est là le paradis » chanterait le troubadour Claude Sicre) : le miracle à déjà eu lieu, il est en nous, en puissance, dans nos globules. Il faut y croire et les portes du ciel s'ouvriront : nous verrons le ciel ouvert et Dieu nous apparaître (un peu comme chez Dante) dans une somptueuse lumière rouge et comique : « Il » sera entouré de séraphins sympacifiques ressemblant vaguement à Christian Paccoud (dit L'Esprit, dans *L'Acte inconnu*) et qui nous joueront *Le Tango Corse* à l'accordéon - alors nous serons morts (ou plutôt remorts, umorts et urlumorts) et la vie pourra recommencer, comme elle l'a toujours fait. Le plafond constitue un autre problème : il s'agit de le perforer par l'œuvre, sur un plan symbolique, ce qui pourrait permettre un envol, une envolée, une évasion. Pourtant, la solution vient peut-être du sol. De fait, il semblerait que Novarina ait avec la terre une sorte d'affinité, lui qui semble presque nous lancer d'un bout à l'autre de son œuvre : "c'est là, au sol, que se trouve la clé, c'est de là que vient le ut, de là que nous sommes issus".

Pour terminer, indiquons que Maria Riccarda Bignamini estime comme nous, que ce théâtre est le « lieu des seuils, des passages ».[380] Dans un autre article, Jean-Marie Thomasseau va lui aussi dans le sens de notre développement en indiquant que l'idée de passage est « particulièrement chère à Novarina » mais en mettant en avant un écrit méconnu :

***Un de ses textes les plus éclairants sur le sujet est certainement celui qui figure dans une plaquette consacrée à ses dessins et à ses peintures : « J'ai toujours eu l'idée que nous devions traverser, nous enfoncer dans les choses jusqu'à en sortir et qu'il y a un passage à l'intérieur de tout ce qui est devant nous. Nous***

[380] Maria Riccarda Bignamini, « L'espace de la parole », *La voix de Valère Novarina*, op. cit., p. 143.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***sommes des animaux de traversées, et non des spectateurs du monde visible.» .*** [381]

Ainsi donc, à en croire l'auteur, un passage serait possible…

### 2.3.2. La bascule

#### → *La solution-miracle du bon docteur Novarina*

Comme nous le ferons *in fine* à travers la proposition de nouveaux *ready-made* humains pour montrer le caractère opératoire de cet autre dispositif, procédons donc un peu comme l'auteur de *La Chair de l'homme* – c'est-à-dire par liste de phrases structurées presque à l'identique – afin d'établir un mini-bilan des solutions (souvent d'essence pataphysique) apportées par d'autres créateurs au problème poético-philosophique qui nous préoccupe : tandis que Bashung se plaint en constatant « Y'a un truc qui fait masse », Brassens paraît plus optimiste, lui qui chantonne « Il suffit de passer le pont » ; autres lueurs d'espoir : « Il faut quand même aller voir ce qu'il y a de l'autre côté du col » suggère une expression suisse ; « Wer will, der kann » dit l'allemand, "Il suffit de traverser le miroir" énonce doctement un certain Charles Dodgson ; "en demandant à Humpty-Dumpty de nous décrire ce qu'il y a de l'autre côté du mur" précise Alice plus réaliste. « De l'autre côté du mur / Il y a des orangers » espère Gilbert Lafaille, "En imitant le passe-muraille" nous assure Marcel Aymé, "Par la marche-arrière, le ralenti et en entrant dans une baignoire" imagine cinématographiquement Cocteau, "En buvant CIGURI" propose Artaud, "Par la mescaline" renchérit Michaux, "en devenant junky" enchaîne Burroughs, en buvant comme un trou" éructe Bukowski, "En étant emporté par un cyclone" raconte la Dorothy du *Magicien d'Oz*, "En choisissant de ne pas grandir" préconise le Peter Pan de James M. Barrie, « Dès la frontière passée/ nous s'rons tranquill', sauvés » promet Eddy Mitchell, "En embarquant sur l'As qui est un crible" lance Alfred Jarry, "No : in a yellow submarine !" rétorquent les Beatles, « Look into the window ! » simplifient les Jackson Five, "Par la confusion" déclare Lovecraft, "En s'envolant sur une oie sauvage" affirme Lagerlöf, "En livrant son corps à la danse" pose Gotainer, "En s'enfonçant dans la forêt du Songe" conseille Shakespeare, "En lisant les aventures de Philémon" plaisante Fred, "En rythme" conclut Novarina… Pourtant et comme on va le voir, "En rythme "n'est qu'une de ses réponses, notre vilaine liste se voulant surtout, à l'image des télescopages culturels de *La Chair de l'homme* (cf. Thiéfaine, Augustin, Gainsbourg, Spinoza), novariniennement éclectique.

#### → *« Ils sortent ! Ils vont passer de l'autre côté ! »*

"En rythme" n'est donc pas la seule réponse : le dramaturge en a de fait proposé bien d'autres, toutes plus poétiques les unes que les autres et nous pourrions ici mentionner celles-ci : en « [pratiquant] le saut », en se livrant (tel Louis de Funès) à sa propre « folie circulaire », en se livrant à une sorte de transe de type chamanique, en imitant les Derviches Tourneurs, en laissant parler la parole, en se servant d'elle pour faire une « [brèche] à travers la matière » (P.M., p. 43) quitte à recommencer plusieurs fois cette opération (« once more ! » comme dit Shakespeare), en pratiquant la littérature d'une façon « logodynamique », en se munissant d'une baguette de sourcier comique, en partant sur le son ut, en se pendant haut et court, en mangeant par faim que les choses changent, en allant voir ailleurs « si j'en trouve » et là-bas « si ça locute », en allant voir de l'autre côté des mots et des

[381] ***Jean-Marie Thomasseau, « Au pied de la lettre ou les indications chienniques de la mysancène », Le théâtre de Valère Novarina, op. cit., p. 35.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

phrases, en sautant dans l'amour, en disant « ouilovre » (cf. oui à l'ogre love), en ne refusant pas l'existence au Umonde et au Urlumonde, en criant « Mort à la mort !» et surtout « Merde à l'homme !» Notons que dans la plupart de ces réponses pataphysiques, l'idée de mouvement (cf. Derviches, transe, logodynamique) est présente, souvent associée à celle d'un rythme ; cela, sans doute, constitue, une piste intéressante – n'oublions pas la suggestion, évoquée précédemment, de livrer son corps non à la « science » mais à la « danse » : le jeu de mots, gageons-le, séduirait beaucoup Valère Novarina.

Autre possibilité, évoquée à deux reprises dans *Le Discours aux animaux* : celui d'un mot magique (cf. « J'ai jamais cru aux chairs, puis j'ai enfermé ma tête dedans, puis me suis sorti par la parole. J'attends que mon dernier mot me sorte d'ici ») ou d'une phrase, « juste une » – « et tout le présent passe dans le futur » (p. 261), passer étant ici synonyme de vivre.

Enfin, en assistant à l'une de ses lectures, l'on pourra avoir cette révélation : ce qui permet la bascule, c'est le livre. Encore plus subjectivement, du point de vue du dramaturge –mais cela concerne autant le peintre (si ce n'est plus) –, le passage s'effectue peut-être aussi par le truchement, l'entremise du personnage, par le(s) personnage(s) en quelque sorte, comme si « faire son passage » et « faire son personnage » (D.A., p. 182) procédaient d'une même démarche ou comme si un « accompagnement » (cela pourra également fonctionner pour le récepteur qui, comme l'acteur, doit refaire le même chemin) était possible dans une certaine mesure : « Ils sortent ! Ils sortent ! Ils sortent ! Ils sortent ! Ils vont passer de l'autre côté ! » (D.V., p. 229).

En fait, il ne s'agit pas forcément de passer mais de voir autre chose, d'avoir accès à un ailleurs (lequel ? C'est tout le problème ; personne n'y est allé). C'est peut-être ce que suggère l'auteur lorsqu'il déclare dans une interview :

***– […] Les portes du réel pourraient bien être forcées. Quelque chose, par fulguration, pourrait être aperçu. – Dans un éclair comique ? – Peut-être bien.*** [382]

Pourtant, les choses peuvent se passer avec une plus grande douceur, non par fulguration mais par "dépli", dévoilement, un peu comme dans cette peinture double et chère à l'auteur où figurent simultanément un paysage naturel (qu'on pourrait presque prendre pour une photographie) et une peinture abstraite au style évoquant tout à la fois le cubisme et l'art du tag : si on regarde bien, on voit que les couleurs utilisées sont les mêmes : deux approches, deux visions, deux réels coexistent. Pourtant, ici, pas vraiment de miracle, cette dualité rendue visible ne relevant pas (ou plus) d'un « mystère de la réversibilité », pour reprendre les mots que Lydie Parisse utilise pour parler de Tardieu[383]. Disons qu'une familiarité est rendue possible et que c'est là une sorte d'évidence, quelque chose qui nous avait par hasard échappé mais qu'on aurait pu voir en se décalant, en changeant de regard ou de point de vue. C'est là, posé, montré, vrai, dévoilé, évident.

Cela dit, chez Tardieu, il y a aussi un côté caché, souvent à cause de l'ombre, mais une ombre présente dans la lumière, un peu comme chez Magritte – à moins que ce soit la lumière qui soit présente dans l'ombre, la pénombre ou la nuit. Dans l'ouvrage évoqué plus haut, Lydie Parisse insiste sur cette dimension en évoquant un « texte au titre oxymorique » de Tardieu : «Obscurité du jour »... De même, il nous semble qu'un titre tardivien comme *Le fleuve caché* suggère à son tour et a manière l'idée d'un autre monde dont il s'agit de

[382] ***Valère Novarina, « Quadrature », Scherzo, op. cit., pp. 7-8.***

[383] Lydie Parisse, *La « parole trouée », Beckett , Tardieu , Novarina*, op. cit., p. 81.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

parler même si on ne peut pas vraiment le voir avec des yeux humains, sauf peut-être si l'on a une approche de poète…

Chez Novarina, il y a aussi tout un jeu avec l'ombre et la lumière : sur scène en effet (cela nous évoquant le phénomène de la respiration), il y a des moments de rire, d'éclat (et une vraie volonté d'aller chercher le public) et des moments plus calmes, des moments de retrait, de recueillement. Mais tout s'équilibre, tout est valable, gardé, intéressant. Il n'y a pas à préférer une approche ou à en délaisser une autre : tout doit co-exister et l'œuvre est souvent double à l'image de cette cohabitation (une cohabitation parfois harmonieuse mais parfois compliquée, problématique.

### 2.4. Songe et féerie : les chaussures de Michel Baudinat

Sans évoquer le spectre d'Ovide, précisons qu'on trouvera peut-être, çà et là dans *Falstafe*, des allusions à d'autres pièces de Shakespeare ou Sir John n'apparaît pas ; ainsi *Richard III* : «Vite mon cheval !» (p. 543) ; peut-être *Othello*, à la page 532 . Notons encore que la misogynie, débridée par moments, du roi Lear, semble se retrouver dans le discours, se voulant objectif, du Vipéricien dans *Je suis* (p. 150). On aura aussi évoqué *La tempête* dans la deuxième partie de cette thèse ; mais d'une façon plus générale, l'atmosphère des pièces de Novarina ressemble toujours, plus ou moins, au *Songe d'une nuit d'été* : cette pièce, il faut savoir que Dominique Pinon a joué dedans et qu'un de ses traducteurs français fut l'un de ceux (Jacques Papy) qui traduisit Lovecraft ; or, qui a eu l'occasion de se promener dans les coulisses de *L'Origine rouge* l'a peut-être éprouvé : en croisant les acteurs – dont on aura pu, en ce qui nous concerne, avoir l'impression (une hallucination, peut-être) que certains, pendant un court moment, étaient plus ou moins restés en costume (cf. les chaussures de Michel Baudinat) –, on pourra éventuellement être saisi par une sorte de vertige, un trouble quasi-lovecraftien, bref un effet de féerie, un état pierrotique, d'indécision, de flottement où – cela ne dure que quelques minutes (mais combien étranges !) –, il n'est pas si facile en somme de faire radicalement la part des choses entre ce que relève encore un peu du théâtre et ce qui relève à nouveau de la réalité proprement dite, c'est à dire la réalité d'avant (et d'après) la représentation, la rue, la circulation routière, etc.

Or, cette bizarre incertitude (renforcée dans notre cas par la fatigue nerveuse occasionnée par une vision extrêmement attentive de *L'Origine rouge*), ce sentiment de flou artistique entre réel et féerie est bel et bien au cœur du *Songe d'une nuit d'été*. Dans cette pièce panique annonçant Carroll et Jarry, magie, folie et alchimie sont comme des déesses d'Ovide ; surviennent alors toutes les métamorphoses : nous voilà en un royaume où l'impossible est roi. Il serait fort étonnant qu'après le théâtre (celui de Shakespeare ou celui de Novarina), notre perception du réel ne soit pas, en effet, quelque peu modifiée, ébranlée, rendue vacillante…

Mais pour en revenir à *Falstafe* et à l'agonie un peu outrée de Percy, on pourra y voir une parodie de Shakespeare et un clin d'œil au « Danois » ; or, c'est surtout la figure d'Hamlet, sa folie et ses considérations métaphysiques qui, si l'on considère l'ensemble de ses pièces, semblent inspirer le plus l'auteur de *Falstafe*.

## 3. Le Fils de la Taupe face à autrui-le-corps

### 3.1. Le spictre du pire, de la mire et de Daniel Znyk

S'adressant à son spectre de père, le « pire » pour Novarina (nous y reviendrons), Hamlet l'appelle à un moment « vieille taupe » ; ce fut en tout cas une des traductions, assez



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

choquante en français et tout à fait étrange, qui fut retenue par la postérité. Cela s'explique peut-être par le fait que la taupe vit sous terre et qu'à ce titre elle s'apparente à une personne décédée, mise en terre ; il y a une frontière objective entre les taupes et nous (comme entre les morts et les vivants), ce que Novarina nous rappelle à sa façon : « Là ou il y a de l'homme, il y a de l'hommerie. Où sont les taupes, là est la tauperie » (V.Q., p. 59), idée d'ailleurs reprise dans *L'Acte inconnu* (p. 36).

Pourtant donc, la taupe fait parfois retour ; ce pourra aussi, chez Novarina, être un animal nocturne comme dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 192) : « Mon père est mort, mais il revient chaque soir sous la forme d'une chouette, il me parle. ». Toujours dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 199), on parle encore d'une « Noble Taupe ». Dans *Le Drame de la vie* (p. 260), on évoque un malaise et des visions hamletiennes en diable : « ne me sentant plus bien du tout […], j'ai pris […] mon père pour un hibou », animal également jarryque.

Au début de *L'Acte inconnu*, on se voit confronté au spectre de Daniel Znyk, qui est le plus sympathique des fantômes : c'est plus un "spictre" (spectre + pitre) qu'un spectre lugubre et vaguement inquiétant . Cette évocation du disparu aurait pu être déplacée et/ou de mauvais goût mais elle est au contraire drôle, pudique et tout à fait émouvante. Le sacré était également très présent : bizarrement (est-ce le cadre et l'effet d'une association d'idées ?), c'est même une sorte de pape qu'il nous a semblé apercevoir en haut des remparts d'Avignon.

Pour nous référer davantage au texte proprement dit, on remarquera une féminisation du spectre (« la spectre » en quelque sorte) qui est donc ici celui de la Mire qui apparaît « [chaque] soir sur le rempart » (p. 12) et de « la cadavre » des pages 134-135-136-137 : ici la mère morte est un acteur et cet acteur, c'est Daniel Znyk : c'est pareil parce que c'est la mort, c'est mort, c'est de la mort : dire que c'est la cadavre de ma mère ou celle (sic) d'un acteur revient à peu près au même : la mort aplanit tout et rend caduques les différences sexuelles (et ce que ces différences impliquent grammaticalement). Quant à l'idée de « tuer mon pire » (p. 12), elle nous paraît très shakespearienne : ce pire, c'est peut-être un mauvais père – soit l'oncle à supprimer, du point de vue d'Hamlet.

De son côté, le « Prince Personne » est un spectre à sa façon, un être errant à la recherche de soi tandis que l'ancien bouffon se voit ennobli : le prince Yoryk, c'est Daniel Znyk. On reparle de Yoryk à la page 80 (on retrouve des morceaux de son crâne) et à la page 132 où l'on s'exclame « Alas poor Yoryk ! » – quant au « crâne d'Adam » (A.I., p. 148) posé au pied de la croix (on sait l'importance picturale du motif), il est écrasé par Christ qui ce faisant s'écrie « *felix culpa* ». Enfin, on pourra considérer que le « yk » de Yoryk renvoie un peu au « yk » de Znyk ; nous sommes peut-être en présence d'un nouveau mot-valise – enfin, rappelons que le nom de ce personnage présent-absent fut également repris par Sterne dans son *Tristram Shandy* et que dans les deux cas, on peut parler de *ready-made.*

Dans une émission radiophonique diffusée le 12 septembre 2006, Novarina se prononça sur l'acteur disparu, disant « Il savait ressusciter » – et de fait, Znyk nous refit le coup sur la scène d'Avignon. En fait, nous sommes presque sûrs que l'idée d'inscrire le nom du comédien aura traversé l'esprit de Novarina au moment de rédiger le texte des pages 183-184-185, à savoir « L'ACTE INCONNU a été crée […] par Léopold von Vershuer […], Manuel Le Lièvre […] », Michel Baudinat », etc.

Les correspondances avec Shakespeare ne s'arrêtent pas là : dans *Je suis* par exemple (avec un allongement comique de « fou » en « foutent »), on assiste à un classique jeu de va-et-vient entre sagesse et folie dont le Danois (tel Erasme) se fait une spécialité afin de



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

brouiller les pistes et d'arriver à ses fins ; de même, la considération « Toute chair est de l'herbe / Toute chair va comme l'herbe des champs » (p. 180) est presque un emprunt direct à la fameuse scène où Hamlet fait un portrait de l'homme en futur mangé (qu'il ait été illustre ne changeant strictement rien au problème). Autre point commun : l'adresse au public, comme aux pages 180-181, pour s'excuser (« pardonne si », etc.), procédé rhétorique courant à l'époque mais repris par des auteurs plus contemporains, Claudel notamment. Enfin, il y a chez Shakespeare, dans *Le Roi Lear* par exemple tout un conflit entre le « haut » (cf. « les dieux ») et le « bas » (cf. « tous les démons »), conflit se retrouvant (mais ne l'affirmons pas) dans une exclamation comme « Cerveau méo ! arrête de me persécuter les esprits de noires idées chutées du bas » (J.S., p. 137) ou la mention de la « partie basse » qui « reste en rade » dans *Le Drame de la vie* (p. 98).

### 3.2. Tête et crâne : de nouvelles variations

#### 3.2.1. Du crâne à la crêpe : Mort à la mort !

On l'a vu : il n'est pas rare que Novarina s'inspire d'une rhétorique shakespearienne (mélange des genres, changements brusques de rythme et de registres, clivage poreux sagesse/folie, cousinage panique entre féerie et cauchemar, morbidité relative, etc.), qu'il détourne parfois et parodie souvent. Ainsi, la fameuse scène du crâne semble reprise dans *L'Origine rouge* où Dominique Pinon saute à pieds joints sur un faux crâne en matière plastique souple en criant « Mort à la mort ! ». Certains soirs, l'acteur peut ne l'écraser qu'en partie (nous lui en fîmes l'amical reproche), ce qui rend l'effet beaucoup moins saisissant ; or, on doit ici passer, non de la vie à trépas, mais du crâne à la crêpe.

La célèbre scène shakespearienne fera aussi l'objet (in *Cinemastock*, ed. Dargaud, 1978) d'une autre parodie réalisée par le dessinateur Alexis et où la technique de la suppression-adjonction semble avoir joué un rôle important : nous y voyons Hamlet méditer devant un tibia comme s'il soupesait le crâne de Yorick. L'idée de ce dessin très novarinien (cf. « Qui êtes-vous, les pieds ? », etc.) vient de Gotlib et montre clairement que le choix shakespearien du crâne était arbitraire. Il s'explique, ce choix, par le fait (et pour citer une saillie misogyne du Roi Lear) qu'en haut « règnent les dieux » et en bas « tous les démons », ce qui correspondait à l'idée, toujours plus ou moins de mise à notre époque, selon laquelle la tête serait plus noble que les pieds (d'ailleurs, ne dit-on pas « membres inférieurs », « bête comme ses pieds », « écrire comme un pied » ?). Or, cette conception du corps n'est pas vraiment, semble-t-il, celle de Novarina ; quant à l'exclamation « Alas poor Yoryk ! », elle pourrait en effet s'adresser à cette partie du squelette – cette idée de mise en scène serait peut-être audacieuse mais tout à fait possible (à l'occasion d'une conférence, Lacan dira la chose autrement en constatant que lorsqu'un chat qu'on caresse ronronne, c'est tout son corps qui réagit, le siège de sa « châtité » ne correspondant pas seulement à son cerveau mais à l'ensemble de son corps). Dans son article sur *Le Jardin de reconnaissance*, Nanouk Broche semble aller dans notre sens : « Il serait intéressant de jouer Hamlet comme du Novarina »[384] – autre idée lancée par Poe dans ses *Marginalia* : Hamlet serait saoul du début à la fin de la pièce.

Bref, s'il est de ceux qui croient possible la pensée par les pieds, Novarina, tel l'Hamlet d'Alexis/Gotlib, exprime souvent aussi une incompréhension fondamentale face à autrui-le-corps – et on ne passe pas forcément par un crâne pour s'interroger sur soi : le corps suffit.

#### 3.2.2. « Alas, poor Yoryk ! »

[384] Nanouk Broche, « *Le Jardin de reconnaissance* : fragments de répétitions », *Le théâtre de Novarina* », op. cit., p. 154.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Au fond, Yoryk est un double du Danois, comme son frère siamois : quand Hamlet considère ce crâne, c'est sa mort qu'il regarde en face : il réalise pleinement, par la préhension-même de l'objet-crâne qu'il s'inscrit dans un devenir-squelette. C'est sans doute ce qui inspire à Gotlib l'idée d'un nouveau dessin (très novarinien dans ce qu'il a de noirceur saugrenue) pour le talentueux Alexis, et où l'on voit un homme à tête de crâne considérer pensivement un crâne, ce crâne fonctionnant comme un véritable miroir : n'est-il pas juste « couvert […] d'une tête » ? (D.V., p. 136). Pourtant, le malicieux Gotlib ne s'arrête pas là et, tel Novarina "bouléguant" à partir de vocables au nombre limité comme dans le cadre d'une sextine, propose d'autres variations/permutations grandiosement saugrenues :

***Tête en forme de pied / crâne. Tête en forme de pied / miroir. Tête normale / miroir. Tête de clown / miroir. Tête de clown / tête de cochon. Crâne de veau / crâne de clown. Tête de veau /violon.***

« J'avais le crâne à la place de la tête » nous est-il signifié à la page 88 de *Je suis* – "qu'à cela ne tienne !" semblent répondre en chœur Gotlib et Alexis qui effectuent potachiquement cette permutation. Or, ce nouveau dessin fait écho à celui où Hamlet tient une deuxième tête : la sienne ou la même que la sienne, celle de son double et/ou de son frère siamois.

Dans tous ces dessins, l'impression est exactement la même que chez Novarina : la mort est partout – et pas plus dans le crâne de Yoryk que dans une tête, un pied, une hure, un violon, un miroir ou un nez de clown : Hamlet, comme Adam, est cerné par la mort : ne le sachant que trop, sa folie relative et son humour noir sont peut-être et à la fois des refuges et des échappatoires.

### 3.2.3. Entre Gotlib et Tchouang-Tseu : une sagesse hilarante

D'autres jeux avec la tête pourront nous être proposés ; il pourra par exemple s'agir dans *Je suis* (p. 215) de « jeter sa tête à la fosse d'un théâtre ». Sa propre tête peut être très loin de soi, comme dans *Je suis* à la page 98 : « Ici François Concret. Ma tête est chez Paul d'Uf. ». La tête peut donc en fait avoir une forme d'autonomie : « Ma tête […] disait […]. » (V. Q., p. 48). On assiste même à la révolte d'une tête, qui fugue et regrette son geste : « Alors ma tête se repentit d'être partie à moto.» (J.S., p. 168). L'expression « se prendre la tête dans les mains » peut avoir une réalité : « Le prophète prend sa tête et regarde dedans » (J.S., p. 110). Quant à la question des distraits « Ou avais-je la tête ? », elle pourrait même ici, dans une perspective novarinienne (voire gotlibienne) être prise au premier degré "Où l'a-t-on égarée" devenant presque ici "Où l'a-t-on garée ?".

Nous citons trop *Je suis* car il est d'autres pièces où ce thème bizarre est abordé ; ainsi, *L'Origine rouge* : « Cerveau, cerveau, es-tu hors de moi ? Ma tête s'enfuit à mon approche » (p. 107). Pourtant, c'est sans doute dans *Je suis* que ce thème fait retour le plus fréquemment ; ainsi, page 91 : la tête plus que chauve de Yoryk semble dotée d'une sorte d'appendice caudal avec la mention énigmatique de « la toute queue du crâne » (J.S., p. 91). A son tour, Gotlib propose d'autres variations sur le crâne : Hamlet jouant au bilboquet avec un crâne, Hamlet jouant à la pétanque avec Marcellus (les boules étant des crânes), un assistant se servant d'un crâne comme d'un clap de cinéma (pour dire « Hamlet, une première ! »), etc. Le dessin le plus drôle est sans doute celui où Hamlet identifie son père mort grâce à la photo d'un squelette (ce qui nous rappelle aussi la « Squelett O' Hara » de Jean-Pierre Verheggen).

Pourtant, le crâne, cette « tête en os » (S., p. 44) correspond encore à autre chose : « Cette tête d'homme en os représente la tête du Monde » (D.V., p. 131). La forme a peu près ronde de la « tête qui s'achève *en crâne* » (S., p. 62) est aussi celle d'une planète :



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

considérer un crâne (ou même une tête), c'est voir la fin du monde, et « [voir] sa chair qui part en fumée » (D.V., p. 218) : « je vois mon cadavre : voici la fin des choses » (D.V., p. 242) ; plus théologiquement, n'oublions pas que crâne est la définition de Golgotha. Quant au *corpus* de textes attribué à Tchouang Tseu, provocateur malicieux (comme souvent les taoïstes), il y sera question d'un crâne auquel on s'adresse hamlettiennement :

***Es-tu parvenu à cet état pour avoir négligé les lois de la nature et trop aimé la vie ? Ou pour avoir négligé les affaires de l'Etat et mérité la décapitation ? […].***

***Ayant parlé, il ramassa le crâne, s'en servit d'oreiller et s'endormit.***[385]

Pendant le sommeil, dans le cadre d'un rêve, le crâne en question fera retour pour affirmer entre autres que « [même] un roi sur son trône n'a pas une joie comparable à celle d'un mort ». Commun à Gotlib et à Tchouang-Tseu, cet esprit très particulier de dérision animait certes aussi Topor et Ghelderode mais parfois Shakespeare lui-même, comme dans certaines paroles faussement décousues qu'il fait tenir à Hamlet (sur les thèmes du vers, de la terre, d'Alexandre le Grand, etc.) et qui relèvent bel et bien, par moments, de la fatrasie médiévale, possible ancêtre, mais alors très lointain, de la poésie surréaliste et même de la prose novarinienne qui nous préoccupe.

### 3.2.4. « Lorsque ma tête ne crânera plus »

De même qu'Hamlet pourrait fort bien être joué par le même acteur (un peu enveloppé donc) qui joue Falstaff (ou Falstafe) et que le Spectre (personnage le plus important de la pièce, de l'avis d'Orson Wells) aurait pu être celui d'un autre être que le père (voire d'un animal mort : une taupe serait idéale), le crâne pourrait ne pas être celui de Yorick (nous utilisons ici l'orthographe utilisée par Shakespeare). Ce crâne peut en effet et par exemple être perçu comme la raison d'Hamlet qui s'est détachée de lui. Il a beau la tenir ; il la tient à distance. Elle lui est devenue extérieure. C'est qu'un crâne, c'est la maison de la raison. Or, quand la raison n'habite plus la « coquine de tête », les souris/pensées/fusées dansent la danse du crâne. Paradoxalement, Hamlet est aussi le spectateur d'une folie qu'il constate surtout chez les autres, et c'est peut-être même le personnage le plus raisonnable de toute la pièce – c'est que Shakespeare savait également jouer avec les paradoxes…

Quoi qu'il en soit, l'humour est noir : « Lorsque ma tête ne crânera plus, / N'y aura que d'dans : des dents » (O.I., p. 14). De même, dans *Falstafe*, on lira : « Si le corps est mort, tirons-lui la langue pour qu'il vive » (p. 534). Comme chez l'auteur de *Titus Andronicus* et de *Coriolan*, il y a donc chez celui de *Je suis* (qu'on pourrait aussi comparer à Poe de ce point de vue) une morbidité fondamentale ; le corps semble déjà contenir la mort, qu'il comme couve « avec amour » (pour citer la fin d'un aphorisme terrible de *L'Origine rouge*) ; de même, on dira dans *Le Roi Lear* : « cette main sent la mortalité ».

Renvoyant à une terrible réalité, cette idée parcourt toute l'œuvre de façon obsessionnelle et s'exprime de mille manières, presque toujours comiques : « Si on me regarde tout nu, on voit un pendu » (D.V., p. 83), « L'homme est un fameux tueur de soi » (p. 57) ou encore « J'ai un corps mais il sent la mort. ». Dans *Falstafe* (p.62), un mort est dit « habillé de bois » – ce qui, on le suppose, fait référence au cercueil et annonce peut-être les jupes des centaurines machines à dire Voici.

Cela dit, le thème, non de la mort, mais du néant, est aussi abordé avec humour : ici – de même que la différence n'est pas toujours si énorme, au moins sur le plan de la

[385] ***Tchouang Tseu, Le Rêve du papillon, Section XVIII « La joie suprême », Albin Michel, Collection « Spiritualités vivantes », 1994, p. 155.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

rhétorique sexuelle, entre James Joyce (cf. *Correspondance*, notamment) et le créateur de San Antonio –, on pourrait presque associer Shakespeare, Novarina et Cami : ce dernier n'aborde-t-il pas en effet le thème de l'être et du non-être sur un mode comico-morbide qui n'exclut pas la profondeur métaphysique ?

## 3.3. La mise à distance du corps et de la mort

### 3.3.1. Pour une phénoménologie comique

L'interrogation sur le corps pourra prendre un tour vaguement phénoménologique car outre qu'elle présente des ressemblances avec la pratique de certains yogi, la technique dite de la réduction (et la possibilité d'une intériorité qui serait hors du monde) nous semble impliquer un dédoublement, dans la pensée, du corps et d'un corps considéré de l'extérieur de soi par soi, soit par un autre soi-même, éventuellement tardivien.

En son temps, le père du professeur Froeppel proposa en effet une phénoménologie amusante (se démarquant d'Husserl) avec des dialogues (assez peu socratiques) mettant en scène Monsieur Monsieur ; or, dans une même veine comique et poétique, Novarina semble plus ou moins reprendre le flambeau de Tardieu en proposant à son tour de nouvelles variations. Chez l'auteur de *L'Inquiétude*, on est cependant moins poli et plus direct avec autrui-le-corps : on l'appelle rarement Monsieur mais on lui parle, on l'apostrophe et on le questionne : « es-tu de mon espèce ? », « qui es-tu qui marches à mes côtés ? », etc.

Le problème, c'est qu'il ne répond pas : de ce point de vue, le corps ressemble à Dieu. Novariniennement, corps et Dieu ne font qu'un, le mystère (de Dieu et du corps) restant entier à cause d'une absence totale de réponse : c'est un corps au silence infini, effrayant, en un mot : pascalien. Mais s'il le faisait, s'il répondait, on serait dans du Tardieu, c'est à dire pas plus avancé. La lumière du corps en tant que néon qui dit « je suis » restera donc un mystère pour les siècles des siècles…

Sans parler bien sûr de dialogue véritable, il semblerait qu'il y ait tout de même une sorte de vague réponse du corps – une réponse clignotante : « Je suis […] Je suis […] Je suis […] – un corps dont l'existence même, qui permet la pensée, permet donc de se raccrocher à quelque chose, d'avoir un point de repère – s'agissant de Dieu, on ne peut pas en dire autant.

### 3.3.2. La mort en face : constats de Malone

Egalement influencé par Shakespeare et par les philosophes, Beckett aborde lui-aussi la question du corps, de la souffrance – et de la « petite partie » des douleurs » dont je croyais pouvoir me détacher » (cf. *L'innommable*) – de façon comiquement phénoménologique.

Comiquement : certes, mais le tragique est également très présent dans la mesure où c'est un corps souffrant-mourant (le sien) que l'on décrit et à qui l'on s'adresse dans *Malone meurt* : « j'ai demandé certains mouvements à mes jambes à mes pieds. Je les connais si bien que j'ai pu sentir l'effort qu'ils faisaient pour m'obéir ». Ses jambes et ses pieds (un peu comme chez Novarina), on leur donne une sorte de vie propre, en les animalisant par exemple : « Aux vieux chiens l'heure vient où, sifflés par le maître […], ils ne peuvent plus s'élancer ». Le corps tout entier pourra même s'apparenter à un cheval mort (il « ne se décide pas encore […] je crois qu'il pèse davantage sur le sommier »), dont on parle à la troisième personne. Chez Beckett, il y a encore l'idée (que Novarina semble avoir reprise et retravaillée) que le corps est loin, loin de soi, inaccessible :



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***[…] mes pieds me font l'effet d'être à plusieurs lieues […] je les sens hors de portée du télescope le plus puissant. […] mes doigts aussi écrivent sous d'autres latitudes […] il n'y a pas que mes extrémités qui s'en vont […] mon cul par exemple […], s'il se mettait à chier […] je crois vraiment qu'on verrait les copeaux sortir en Australie.***[386]

De même, une question comme « Pourquoi deux oreilles ? » semble annoncer certaines interrogations novariniennes (cf. « Pourquoi les pieds ? », « Pourquoi êtes-vous deux ? », etc.) au même titre que les expressions suivantes (également puisées dans *Malone meurt*) : « les bras qu'elle appelle les premiers », « de là à dire que c'est ma tête à moi, non, ça jamais », « Et ma main a compris », « De ma main lointaine » (dans *L'Innommable*, on a encore « moi dont la tête est loin »).

Là où nous ne sommes pas si loin de la phénoménologie, c'est que l'approche est dédoublée, dédoublante et déhommée : l'homme se déhomme et raconte son déhommage ; chez Novarina, le déhommage passe essentiellement par la parole – mais chez Beckett aussi, ces "je" étant juste un peu plus byzantins, surtout celui de *L'innommable* (« Ne pas avoir été dupe, c'est ce que j'aurais eu de meilleur, fait de meilleur, avoir été dupe, en voulant ne pas l'être, en croyant ne pas l'être, en sachant l'être, en n'étant pas dupe de ne pas être dupe », etc.).

Chez les deux auteurs, on rit donc beaucoup à partir de ce corps présenté de façon si étrange mais sous la métaphore et le comique se cache un sens terrible : ce corps qui nous échappe, qui fait des siennes et dont on assiste objectivement (voire phénoménologiquement) à la mort, c'est le nôtre. Malone, c'est l'homme ; et plus novariniennement, c'est Adam – mais un Adam en bout de course, un Adam qui n'en finit pas de parler-mourir, un Adam « éreinté, fatigué, kaputt, dans les choux », etc. (S., pp. 48-49).

### 3.3.3. Jumeaux, doubles et siamois

→ ***« Monsieur Monsieur »***

Dans la scène XVII de *Je suis*, « l'écrivain à sa fenêtre » (un narrateur -auteur ?) et « Un homme par la fenêtre » ressemblent d'ailleurs étrangement au personnage mi-double mi unique inventé par Tardieu (cf. Monsieur Monsieur) , dans « l'argument » qui introduit leurs (?) facéties, parfois pitoyables, parfois sublimes, il est dit :

***C'est au carrefour du Burlesque et du Lyrique […], c'est sur ce miteux théâtre de marionnettes où vont tout à l'heure apparaître deux Monsieurs identiques dont chacun n'est que l'ombre de l'autre, des jocrisses jouant au philosophes, des éléments éternels réduits à des dimensions ridicules, des sentiments vrais représentés par leur propre parodie […].***[387]

Dans la première saynète de la série proposée par Tardieu, *Monsieur interroge Monsieur* , nous avons même tout un jeu avec le rien sur lequel il faudra devenir :

***- Monsieur, pardonnez-moi / de vous importuner / quel bizarre chapeau / vous avez sur la tête ! - Monsieur vous vous trompez / car je n'ai plus de tête / comment voulez-vous donc /que je porte un chapeau ! - Et quel est cet habit /***

[386] ***Samuel Beckett, Malone meurt , 10-18, 1972, pp. 98-99-100.***

[387] ***Jean Tardieu, « Argument », Le fleuve caché, Poésie Gallimard, 1985, p. 107.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***dont vous êtes vêtu ? - Monsieur je le regrette / mais je n'ai plus de corps / et n'ayant plus de corps / je ne mets plus d'habit. - Pourtant lorsque je parle / Monsieur vous répondez / et cela m'encourage / à vous interroge.***[388]

L'extrait est sans doute trop long mais rappelons que l'enjeu de notre thèse est aussi de montrer les éventuelles filiations rhétoriques : le novarinien se déploie donc sans doute davantage (épiquement voire) et non dans le cadre de sketches poétiques comme la série des Monsieur Monsieur et pourtant, un écrivain comme Tardieu nous paraît annoncer à sa manière la prose souvent incongrue de l'auteur étudié. Quoi qu'il en soit, cette dualité (vraie ? fausse ? comiquement schizophrénique ?) à l'œuvre chez Monsieur Monsieur se retrouve dans une scène de *Je suis*, avec le Président Omnipotentiaire et le président volant, scène où on peut donc avoir l'impression que nous sommes en présence d'un seul et même personnage se parlant à lui-même. De même, dans la scène XIX : quand Jean Rébus dit à L'un des gens « Tout à l'heure, vous aviez dit Mort à la mort » (p. 142), c'est faux car si l'on opère un *flash-back*, on s'aperçoit que c'est lui (p.141).

A la question « Ton nom ? », Jean Polycorps répond « Jean et Jean » (C.H., p. 368). On croise un « Jean Gémélu » dans *Le Discours aux animaux* (p. 112) et à la page 156, Paul Séparé (par les unis) s'oppose à Paul Réuni – et pourtant, il s'agit d'une seule et même personne. Dans *Le Drame de la vie* on se demande : « Qui est cet homme qui danse ici, sans moi, dans moi ? » (p. 115) : c'est sans doute soi mais on le voit : le "je" novarinien communique moins facilement avec lui-même que Monsieur avec Monsieur.

Dans *La Chair de l'homme* (p. 239), on tombe sur cette formule bizarre (c'est peut-être une ombre-hombre qui flanque le je) : « Lorsque je me promène avec moi à mon bras […] ». A la page 241, on se plaint de son double (un peu comme si Monsieur en voulait à Monsieur) :

***Je me demande si vous n'êtes pas une partie de moi-même que je détesterais et qu'il faudrait malgré tout et aider à supporter et traîner perpétuellement comme mon moi après moi.***

Pourtant, il appert qu'un tiers paraisse puisqu'«[un] enfant leur sort d'eux deux », qui s'en va « [jouer] dans la clinique du Bois Lucry » : le trois serait-il une modalité du déhommage et une solution au malaise du deux. ? Peu après (p. 242), on a comme une réponse en forme de « ouigre »: « Il nous est sorti un garçon épatant que nous appellerons Prudence si c'est un enfant et Constant s'il est du cas contraire » (*happy end*, donc).

Dans *Vous qui habitez le temps* (p. 47), on comprend que l'autre (l'autre Monsieur), c'est le corps (un corps autre et/ou le sien) : « Mon corps et moi, nous avions tout pour être heureux, sauf d'être à deux » – « j'ai trop tort d'être dedans » se plaint-on à la page 24. On voudrait jeter [sa] sale présence ailleurs (D.A., p. 57), « faire du hors-moi » comme d'autres font du hors-piste ou se déhommer comme dans un tableau de Bacon. Parfois, il semble que cela marche : « […] mon *je* s'en fut, assistant à moi-même » (V.Q., p. 55). Enfin, dans *Le Discours aux animaux* (tous les cas de figure se rencontrant), on interroge son corps (cf. « Corpus meus, aurez-vous retrouvé vos présences d'ici là ? ») un peu comme Monsieur interrogeant Monsieur (même si, ici, « Monsieur-le-corps » semble « être plusieurs », avoir « plusieurs présences »).

La filiation comique avec Tardieu est encore plus nette dans *L'Opérette imaginaire* tant le dialogue « – Monsieur je suis votre réciproque / – Moi de même, Monsieur » (p. 85) semble surgi d'une nouvelle joute poétique tardivienne – *idem* (quoique dans une moindre

[388] *Ibid, p. 108*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

mesure) pour « Comme je le dis parfois à mon autrui : tout est réel sauf moi » (A.I., p. 163). A la page 146 de *L'Opérette imaginaire*, on ira jusqu'à « [se] serrer [soi-même] la pogne ». Dans *L'Origine rouge* (p. 81), le double est son prochain mais cela a quelque chose d'agaçant (« Pourquoi autrui me singe-t-il ? ») tout comme cette manie qu'a autrui de dire "je" : cela, le "je" novarinien ne le supporte pas – mais cela s'exprime comiquement. De façon générale, autrui est insupportable : on s'en plaignait dès *Le Discours aux animaux* (p. 227) : « L'homme supportait déjà plus l'homme. Rien qu'un seul bruit d'autrui remettissait tout le monde en boule ».

La promiscuité avec autrui est présentée comme problématique ; autrui fait corps avec soi : comment être soi sans être gêné par autrui ? Même en tudant-crimant tous les autruis, le problème resterait entier : autrui vient de loin, du passé, de la culture : c'est le pire des spectres : il ne nous laissera jamais tranquille – *idem* pour Dieu.

Enfin, nous allons peut-être déformer l'idée (évoquée plus haut) de Jean Sébastien Trudel (cf. «[…] il n'y a que deux personnages chez Novarina : Jean et Dieu ») en disant qu'à notre avis, le Monsieur Monsieur novarinien s'appelle en réalité Jean Dieu – quant à la membrane ombilicale qui unit si intimement Jean à Dieu, c'est peut-être le fil élastique d'un jokari.

### → *La membrane*

Si on a parlé précédemment (dans la partie « Invention verbale et musicalité ») du redoublement incongru, il nous faut à présent évoquer le dédoublement comique d'un seul et même personnage : il y avait donc déjà un peu cela chez Monsieur Monsieur ; mais on pourrait le retrouver également chez Monsieur Songe et Mortin (cf. Pinget) et chez Un et Deux de Dubillard (ou, pour la radio : Grégoire et Amédée). Le dessinateur Benoît Jacques a d'ailleurs illustré les fameux *Diablogues* en associant par des phylactères au contenu illisible les deux personnages en question (dans les dessins servant de couvertures aux *Diablogues* publiés en Folio/Gallimard, les deux personnages de Dubillard sont en effet représentés en frères siamois que la parole relie).

De même, dans un détail du *Couronnement de la Vierge* (effectué par la Sainte Trinité), tableau qu'aime Novarina et qu'on peut voir au musée de Villeneuve-Les-Avignons, le Père et le Fils semblent reliés à /par un Saint Esprit comparable à un phylactère : les trois personnages sont même si reliés que c'est comme s'il n'en formaient qu'un, manière tout à fait efficace d'évoquer l'unité dans la trinité.

Quant à Adam et Eve (Evadam ?), ils peuvent aussi donner l'impression de personnages que relie la Parole, qualifiée de membrane dans *Le Jardin de reconnaissance ;* on pourra même voir toute une variation autour de la relative gémellité, au sens taoïste de complémentarité, du couple biblique originel. A la page 216 du *Drame de la vie*, on note une liste de personnages soudés, accouplés comme des siamois (Urs et Réo, Antor et Uzedent, Bible et Labor, etc.). Cette siamoisitude pourra présenter un caractère burlesque et clownesque, un peu à l'image d'un film récent des frères Farrely (*Deux en un*) ou de certaines planches d'Hergé comme celle où l'on voit (au début de *L'île noire*) les Dupondt, s'étant par erreur entremenottés, devenir tout à coup vraiment inséparables, incapables par exemple de courir dans des sens opposés.

Bref, la coupure, qui serait souhaitable, se révèle impossible. Elle est pourtant désirée, implorée même : « Dieu […] achève de nous fendre » (D.V., p. 247). C'est comme une maladie : « je souffre de mon vieux jumelage » (D.V., p. 280). Comme dans le gag d'Hergé,



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

le lien fort en question est permis par de solides menottes : le corps, la culture, Dieu, le deux, la parole ou la mort : voilà ce qui nous enchaîne et interdit le « déhommage » tant souhaité.

Ici, nous citerons certain développement du *Théâtre des oreilles* (*in* T.P., p. 75) : « Ça a toujours été une grande erreur de l'Anatomie que d'être double ». On va jusqu'à espérer qu'un jour « l'homme […] s'appellera l'hôm, avec circonflexe et pas de pas de e, et qu'il n'aura qu'un seul m parce qu'il n'aura qu'un seul bras, un pied tout seul, un œil unique », un peu comme si on aspirait à devenir un « piedestronc » (D.A., p. 170) et comme si les yeux deux, les garçons devant et nos pieds si étranges étaient, par leur doublité même, comme un mauvais présage voire un frein au déhommage tant souhaité.

Au fond, ce avec quoi on voudrait rompre, c'est avec le fait d'«être en homme » – « Humanité, lâche prise (A.I., p. 108) –, d'où les délires martiens que nous propose parfois l'auteur. De fait, dans son œuvre, le déhommage est réalisable (au moins sur le papier, sur un plan rhétorique, esthétique, etc.). Cela dit, si ce déhommage évoque une montée au ciel, c'est sans doute plus celle d'une âme que celle d'une montgolfière ou d'une fusée spatiale. De plus, c'est peut-être la raison, plus que l'âme, qui est concernée par l'envol, la partance et/ou le délestage (voire l'échappée belle, qui, en l'occurrence, serait également folle), ce dont rend sans doute mieux compte le mot de « désarraisonnement » (*in* L.C.) que nous voyons comme un possible synonyme de « déhommage ».

### → *Un malaise*

Ainsi donc, Novarina n'hésite pas à tourner comiquement autour du thème du double (du miroir, des frères siamois, du couple indissociable, etc.), tout comme Carroll (avec Tweedledee / Tweedledum), Pinget (avec Songe / Mortin), Tardieu (avec Monsieur / Monsieur) et Dubillard (avec Un / Deux voire Grégoire/Amédée). Mais la grosse différence réside dans la très grande angoisse qui sourd du procédé chez Valère Novarina : c'est que cet autrui le corps n'est pas forcément toujours le bienvenu ; il y a comme une gêne diffuse, un malaise difficile à dire.

En fait, une sortie (de soi, du corps, du corps d'autrui), une volonté d'«être hors de soi » (D.A., p. 186) semble même parfois désirée, appelée de ses vœux ; il faudrait peut-être, comme Bandru, tâcher de « se libérer par un son poussé et parvenir à sortir par la bouche qui nous parle » (D.V., p. 23). L'exemple n'est peut-être pas très bien choisi mais, en tout cas, il y a souvent l'idée que quelque chose doit sortir et que la parole pourrait aider à cela ; l'œuvre même est peut-être pour l'auteur le moyen d'y parvenir : c'est sa réponse à cette question. Parfois, le déhommage est partiel : « j'ai toute ma partie basse qui reste en rade » (D.V., p. 98).

Avec un début d'inventaire à la Prévert, un corps qui prétend au statut de corps est comme défié, sommé par son détenteur de revêtir d'autres formes ; ainsi : « je disais au corps qui se prétendait mon corps, d'être en chien vert, en nul visage, en simple tige ou en rond circulaire, ou en chanson espéranto » (J.S., p. 67). Citons encore deux phrases où apparaît, car c'en est une, cette figure de style d'un genre assez nouveau qui consiste à opérer par les mots une sorte de mise à distance du corps : « Mon corps me dit : qui m'aime me suive » (O.R., p. 73) et « Ceci est mon corps, c'est certain ; je le reconnais, c'est lui. (O.R., p. 75). En somme, une des grandes questions novariniennes est de savoir s'il y a « un lieu où être en deux » (J.S., p. 65), à moins bien sûr qu'il n'y ait « des lieux qui aient lieu qu'en tête »(J.S., p. 65). Mais à ce moment-là (J.S., p. 67), comment porter son corps « ailleurs qu'ailleurs » ? Ici bien sûr, nous nous situons dans une conception / vision du monde de type pataphysique où tout problème peut éventuellement trouver sa résolution dans la sphère de l'imagination – la définition est insatisfaisante mais rappelons tout de



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

même que la Pataphysique serait la « science des solutions imaginaires ». Nous ne faisons pas de l'auteur un fils spirituel de Jarry (car sa propre proposition littéraire correspond encore à autre chose) mais il est certain que c'est une influence majeure dans le travail de l'artiste.

Le malaise s'applique aussi et surtout au corps qui fait, comme le crâne de Yorick, l'objet des interrogations les plus métaphysiques : on « n'arrive pas à [s'] habituer à vivre dans un corps » (B.C.D., p. 208), on voudrait savoir si un corps peut sortir du corps d'un homme mort (D.V., p. 223) et quel est « l'animal qu'en notre corps logeons » (B.C.D., p. 208) ; le corps d'autrui interroge aussi : « Hé vous, est-ce dans un corps que vous habitez ? » (D.V., p. 121).

Une autre rhétorique, sur laquelle nous reviendrons, pourra être combinée avec celle, souvent morbide, qui accompagne autrui-le-corps ; c'est celle de la corde et de la pendaison. Quand le deuxième philosophe, dans *Je suis* (p. 77) demande à l'arbre de le pendre (« Pends-moi, redis-je-redis-je à l'arbre »), il s'adresse peut-être à un autre lui-même en tant que, dans la conception novarinienne, le "je" est en homme, voire en bois d'homme, fait d'hommerie. Dans *Le suicidé distrait*, l'humoriste Cami associera lui-aussi corde et autrui-le-corps :

***LOUFOCK-HOLMES, revenant. - Vous aviez raison, Monsieur. Votre corps est, en effet, pendu au plafond de votre salle à manger. Le-VISITEUR-INCONNU, affolé. - Alors, qui suis-je, moi ? Qui suis-je ? »[389].***

Selon Jacques Sternberg, Cami serait en fait « [de] tous les auteurs de l'entre-deux-guerres, le plus inventif, le plus délirant, le plus fécond également » . Admiré par Chaplin et Prévert, ce méconnu maître de l'humour noir serait-il un précurseur de Novarina ?

### 3.4. Scène, rire et philosophie

#### 3.4.1. Surfasserie des choses et preuverie de la réalité

##### → *Platon logodynamité*

Parfois comiques, souvent inquiètes, morbides et angoissées, flirtant avec la folie, les interrogations métaphysiques d'Hamlet rejoignent donc celles du "je" novarinien. Pourtant, au delà de la possible correspondance avec le personnage de Shakespeare, cette présence de la philosophie nous paraît très sensible dans l'œuvre tout entière : n'oublions pas que l'auteur, tel Queneau ou Dubillard, a reçu une solide formation dans ce domaine et il se pourrait même qu'il s'amuse (?) par moments (?) à revisiter comiquement (?) l'histoire de la discipline qu'il étudia.

On a, ci-avant, émis l'hypothèse que la rhétorique théâtrale à l'œuvre dans *La Chair de l'homme* (où le banquet consiste en paroles ailées) mais aussi dans *L'Origine rouge* (avec les formules mathématiques de la fin) devait peut-être quelque chose aux dialogues de Platon (certes rendus beaucoup plus rock n'roll par la vitesse qu'implique l'art logodynamique novarinien) – et on verra plus loin, dans la partie sur le vide, en quoi Diogène et Parménide – dont le nom (*in* D.A., p. 46) semble retravaillé en « Epaménidez-les » – l'ont sans doute influencé également.

Quant à la manière d'aborder le thème du double, elle est le plus souvent à rapprocher du thème biblique d'Adam et Eve (où là aussi, il est question d'une séparation originelle) mais il nous semble qu'elle pourrait également l'être du développement effectué par le

[389] ***Cami, « Le suicidé distrait », A lire sous la douche, Pauvert, 1972.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

personnage d'Aristophane dans *Le Banquet* de Platon, la description proposée ayant quelque chose d'assez novarinien dans la formulation (voir partie « Mars attacks ») :

***[…] la forme de chaque être humain était celle d'une boule, avec un dos et des flancs arrondis. Chacun avait quatre mains, un nombre de jambes égal à celui des mains, deux visages sur un coup rond avec, au dessus de ces deux visages en tout points pareils et situés à l'opposé l'un de l'autre, une tête unique pourvue de quatre oreilles. En outre, chacun avait deux sexes et tout le reste à l'avenant*** [390] ***[…].***

Mais une séparation a lieu, Zeus déclarant « je vais les couper en deux » : « Cela dit, il coupa les hommes en deux, ou comme on coupe les œufs avec un crin », suite à la suite de quoi (comme dirait Novarina) « chaque morceau, regrettant sa moitié, tentait de s'unir de nouveau à elle »[391]. Puis, une différence de type sexuel est introduite par le roi des dieux, et c'est ainsi que l'on débouche *in fine* sur le clivage homme/femme [392] encore en cours de nos jours (Zeus ne s'étant pas remanifesté). Novarina retravaille à sa façon ce thème du double (et de la césure originelle), en proposant à son tour, on l'a vu, des variations grotesques.

Le procédé du retournement comique et de la suppression-adjonction (cf. « entre » / « sorte » et « géomètre » / « déjà d'âge scolaire ») permettra, quant à lui, de revisiter le plus fameux des avertissements, qui devient dans *Vous qui habitez le temps* (p. 71) « Nul sorte d'ici s'il n'est déjà d'âge scolaire ». En ce qui concerne les Présocratiques, ils seront donc également convoqués à travers, par exemple, cette allusion directe à Empédocle qui, dans *Le Drame de la vie* (p. 188), nous est présenté comme un « vieux fulminien », « un vieux philosophe antique qui pensa tout, ne trouva rien et se jeta vivant hors du bien ». Signalons que Jean-Pierre Vidal dit entendre chez Novarina des «échos d'Héraclite, de Zénon et de toute cette pensée grecque d'avant Platon. »[393] – on a vu que la machine à faire des oxymores avait été réactivée par Valère Novarina, Parménide ayant sans doute été pour lui une source d'inspiration. Enfin, Olivier Dubouclez propose, lui, un intéressant développement sur le dialogue philosophique novarinien, qui ne serait pas dialogique bien plutôt monologal (le monologue « [étant] peut-être chez Novarina l'unique modalité du langage dramatique »[394]) : il nous semble d'ailleurs que cela vaut aussi pour Beckett (mais ne l'affirmons pas).

Quant au relatif refus d'une dialectique didactique et toute intellectuelle qui serait peu ou prou d'inspiration platonicienne, il se retrouve encore dans l'approche sans doute plus organique d'un Rabelais chez qui (prétend Bon en s'appuyant sur Foucault) le langage est « récusé comme discours et repris dans la violence plastique du heurt, renvoyé au cri, au corps torturé, à la matérialité de la pensée, à la chair » : cela, comme souvent s'agissant de Rabelais, s'applique également à Valère Novarina.

### → *Un disciple de Pyrrhon*

***390*** ***Platon, Le Banquet, Garnier Flammarion (traduction de Luc Brisson), Manchecourt, 1999, p. 115.***

391 *Ibid*, p. 116.

392 *Ibid*, p. 117.

393 Jean-Pierre Vidal, « L'apocalypse en chantant », *La bouche théâtrale*, op. cit., p. 118.

394 Olivier Dubouclez, *Valère Novarina, la physique du drame*, op. cit., p. 39.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

L'idée très ancienne qu'il y a de quoi douter du réel – « tout ça, pour vous dire, ma chère Lucienne, que […] j'y ai jamais cru » – sera humoristiquement retravaillée par Valère Novarina qui ira jusqu'à affirmer :

***Autrui n'existe pas, mademoiselle Corbillard ! (S., p. 39). Il n'y a pas de sol sous nos pieds (J.S., p. 79). Tout est faux (B:C.D., p. 220). […] l'ensemble de tout […] brillait par son absence (D.A., p. 85). Je tenais pour faux tout ce qui était vrai (D.A., p. 266). Tout ce qui est dans la lumière est un faux » (D.A., p. 62). […] rien tient debout (J.S., p. 187). Aucun mur n'est en matière (A.I., p. 158). La nuit est un faux. (C.H., p. 169). […] la matière est morte » (C.H., p. 449). Le monde n'existe pas (D.V., p. 213).***

Quant à « tout est blanc » (C.H., p. 283) et à « Rien de ce qu'on voit n'est assez vrai pour apparaître en vraie splendeur » (D.A., p. 274), ce sont deux phrases à rapprocher de cette série. Dans un même ordre d'idées, être et temps seront comme mis en doute (*idem* pour l'action) dans *Le Discours aux animaux* (p. 27) : « J'espère en être, je pense agir ! Mais ce lieu n'eut pas lieu ». Concernant l'homme, le doute pourra se faire légèrement moins radical : « Lorsque je vois un homme, j'approche toujours lui examiner les naseaux s'il est vrai » (D.A., p. 277). Quant à l'humanité, « sans nier qu'elle était […], j'y croyais pas » (C.H., p. 253). Dans la même œuvre (p. 340), L'Enfant Monotubal ira jusqu'à se fendre d'une « Chanson Pyrrhonicque » (pour réécrire l'adjectif à la façon de Rabelais) : « Le monde est absent, le réel est absent / Tout nous manque en même temps » tandis qu'un autre personnage sera victime d'une véritable crise sceptique s'appliquant aussi, *in fine*, à lui-même :

***L'espace qui nous entoure est un faux ; la lumière d'ici est aussi fausse que lui ; toute vie est un faux et moi-même je ne suis guère juste. » (p. 168).***

Cela posé, l'idée d'un retour non philosophique à la réalité pourra s'exprimer à l'occasion et d'une façon que nous dirons comiquement obélixienne : « Tout est faux et contrefaçon sauf ce plot que je vais lancer en l'air avant de te le casser sur la tête » (p. 169). L'idée d'un rappel violent à l'ordre et au réel se retrouve dans « Qu'est-ce qui prouve qu'un chien a une bouche sinon quand il mord ? » (D.A., p. 91) mais une certaine douceur pourra permettre un résultat similaire : « Homme, si tu ne sais même pas si ton chien est, caresse-le ! » (D.A., p. 132). Ce qu'il faudrait, c'est douter du doute, car ce n'est pas toujours l'approche idoine : « En examinant le bien-fondé d'une bouchée de pain, l'acteur Urdulphe s'est malheureusement abstenu de la déglutir » (S., p. 108) : c'est là un scepticisme fatal (on peut mourir de faim à cause du doute).

Parfois, on regrette amèrement d'avoir douté autant et/ou à si mauvais escient, comme « l'homme caché » disant « J'ai eu mille fois tout ce qu'il y a de plus tort de prendre l'ensemble de mon réel pour des songes » (J.S., p. 105) ; plus loin (p. 106), un autre personnage (cf. « ma mère ») va dans le même sens : « Faut pas dire tout est rien, pas dire tout est rien. »

Pourtant, dans l'univers novarinien, ce que l'on voit (« La vue ? Une tromperie » disait Héraclite) n'a pas forcément de réalité – ou du moins pas toujours : dans *Je suis* par exemple (p. 93), s'il existe une «ville en vrai », la forêt, elle, est dite « peinte » (et les hommes sont en carton dans *La Chair de l'homme*, p. 259) ; à la page 72, c'est une nouvelle prise de conscience (et un nouveau dévoilement) : « j'ai vu que la chair était de surface ». Ailleurs (*in* C.H., p. 407), on se plaindra même de l'«abominable surfasserie des choses ». Bref, dans ce « monde […] de plus en plus difficile à prouver » (C.H., p. 317), s'il y a une réalité, c'est souvent celle de l'illusion – dans *L'Acte inconnu*, on évoque la « ville de Trompeville » (p.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

14), « chaque jour sonne faux » dans *Je suis* (p. 106), etc. Quant à autrui, s'il dit je comme moi, ce n'est pas la preuve qu'il soit : c'est peut-être un hologramme.

Ce scepticisme est donc à rapprocher de celui de Pyrrhon : sans parler de Sextus Empiricus (de lecture plus austère), la pensée du maître fondateur de l'Ecole Sceptique, telle que présentée par Diogène Laërce, comportait en effet déjà des éléments comiques (certaines anecdotes étant objectivement très drôles) mais il est vrai que cet historien-chroniqueur, à l'instar de Rabelais (cf. *Tiers livre*, notamment), doutait peut-être du "Doutisme" et critiquait implicitement ses excès.

### → *Novarina, sceptique radical*

Quoi qu'il en soit des filiations possibles, la posture de l'anarchiste par trop radical - « l'ensemble du monde a tort » (C.H., p. 414) –, de l'» ennemi de toutes chose qui est » (D.A., p. 109) et de celui qui refuse comiquement l'évidence, « niant le monde et négatant » (D.A., p. 109) est donc une figure de style typiquement novarinienne : « L'Enfant de Tergiverse nie toute présence dans l'espace, y compris dans cet espace-ci » (J.R., p. 44) mais par la poésie qui se dégage, on est souvent dans du Magritte : « L'herbe n'est pas verte ; aucune pomme n'est un fruit ; le triangle est sans angles ; aucun cercle n'est jamais rond. » (C.H., p. 169).

En affirmant que la mort n'est pas vraie, l'auteur rejoint plutôt Artaud posant « La mort est une esbroufe, un bluff ». Ici, doute et refus sont des décrets visant à nous délester de nos anciens repères, quitte à nous faire basculer dans un monde à la Lewis Carroll où tout est possible puisque rien n'est vrai.

Pour la mort, on la "tude" en hurlant qu'on veut sa mort (dans *L'Origine rouge* notamment) ou bien on la refuse catégoriquement comme dans « Tous ceux qui ont cru à la mort ont eu tort » (D.A., p. 132) ; dans *La Chair de l'homme*, l'idée de mort et de finitude est aussi mise en doute : « La mort est due à une invention humaine » (p. 488) et « Je déclare la mort : hypothèse du corps. » (p. 452). Pour échapper à cette mort à l'existence pourtant discutable (ce qui est un nouveau paradoxe), il faudrait donc pouvoir sortir du corps, sortir de la « logique du corps » (C.H., p. 128), se « déhommer » : Novarina parle souvent du corps comme on parle de l'âme ; ce qui est soi-disant possible à l'âme doit bien l'être pour le corps – d'où l'invention de ce concept étrange de « déhommage » souvent évoqué ici.

Cela dit, s'il n'y a pas de fin, c'est peut-être aussi parce qu'il n'y a pas eu de début, un peu comme si la vie n'avait jamais vraiment commencé : « tout est fini avant la fin » et « Toute vie est finite avant que la nuit soit faite » nous dit-on à la page 405. Beckett, de son côté, disait même douter qu'il y ait une vie avant la mort (« je me suis lourdement trompé en supposant que la mort elle-même constituait un indice, ou même une forte présomption, en faveur d'une vie préalable »). Cette idée, Novarina la retravaille en posant à son tour : « D'un trou tu sors, au trou tu vas. Quoi entre ?» (D.V., p. 278). Quant à l'idée qu'il y a de quoi douter qu'il y ait un sol sous nos pieds, elle se retrouve chez Beckett parlant du sol puis ajoutant « si c'est du sol » (dans *L'innommable*).

Est également suggérée l'idée que les choses n'existent que parce que nous sommes là pour en parler : « monde, si vous êtes au monde, vous le savez parce que ma voix vous le dit » (C.H., p. 290) : c'est la « station debout » qui ferait « tenir la terre toute droite » (C.H., p. 291). « Sans les mots », l'espace « n'a aucun soutien » (C.H., p. 477). Bref, il n'y a pas de monde *a priori* – ce qui existe à la rigueur, c'est l'"hommonde".

Quant à "autrui-le-monde", il n'existerait donc pas mais le mot (ut, homme, pierre, herbe, *lux*, matière, espace, etc.) peut contribuer à lui donner une réalité – *idem* pour Dieu. Si rien n'existe, tout est langage et s'il y a un monde, c'est celui du signe car, novariniennement



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

parlant, les choses ont la parole et démontrent par là, à chaque instant, l'existence d'un monde qui s'exprime (mais sans parler vraiment) ; le constat est panthéiste : tout manifeste / prouve / démontre / respire l'intelligence (A.I., p. 120). De ce point de vue, le mutisme du caillou est tout à fait discutable : « Si vous étiez vraiment mortes, pierres tombées, ce corps vivant et bien debout, ne pourrait plus le dire de vous. » (C.H., p. 287). Dans *Je suis* (p. 54), c'est une pierre qui « confirme que le réel [existe] ». Homme ou caillou, tout se confond ici : l'être, c'est le nommé, le dit, le parlé. Tout est si c'est dit. Or c'est dit. Donc c'est. Il suffisait d'en parler. Il faut hommer pour que le monde soit : à l'époque des dinosaures, le monde n'existait pas.

Cela dit, il y a quand même comme un problème, un conflit voire une « embrouille » avec ce qui se présente à soi comme étant *a priori* du temps, de l'espace et/ou du réel : « tout ce que je vois me souille la vue et je suis brouillé d'avance avec tout ce qui m'apparaît » (O.R., p. 24). *A contrario*, le thème de la séduction des apparences (et de la « surfasserie des choses ») est aussi abordé : « Cet emballage est-il bourré d'avantages ? Oui cet emballage ! Oh que grand est cet emballage très avantageux ! ».

Les questions ici posées sont mi-enfantines, mi-philosophiques : le cri « Monde, êtes-vous encore ici quand j'y suis pas ? » peut-faire rire – mais c'est aussi l'expression d'une angoisse métaphysique. Entrer dans la logique de Novarina, c'est déboucher, logiquement donc, sur des vérités nouvelles tout à fait extraordinaires ; ce phénomène peut se retrouver quand on s'intéresse à Dali, à Jarry et à certains auteurs de science-fiction (Sternberg, etc.) mais il faut être capable de prendre au sérieux les postulats de départ : si ceux-ci sont parfois farfelus (même si, au bout d'un moment, on peut estimer que cela se discute), les développements proposés frappent assez souvent par leur très grande cohérence : il faut jouer le jeu et avoir une approche enfantine – comme pour lire du Novarina. S'il y a chez lui une forme de lacher-prise, on n'est pas vraiment dans du surréalisme pur mais plutôt dans une nouvelle pataphysique qui aurait été considérablement influencée, frottée de philosophie classique.

### → *Mondrul, Bondrusse et Mordicus d'Athènes*

Au fond, s'il existe un pyrrhonisme novarinien, il s'applique en priorité à la philosophie elle-même, qui est bien loin d'être toujours montrée sous un jour favorable, un peu comme si elle n'avait pas forcément de raison d'être, de légitimité. Semblant reprendre le flambeau rabelaisien et celui du Lucien des *Philosophes* à *vendre* – sans bien sûr oublier l'auteur des *Nuées* et le Queneau de *Façons de parler* (in *Contes et propos*) –, le dramaturge (à la page 218 du *Drame de la vie*) ira jusqu'à inventer deux penseurs clownesques, « Mondrul et Bondrusse », qui ont « soutenu dans leurs ouvrages que seul l'homme vivait et que toute la nature était inerte », idée notamment rapportée par Aristote commentant les Présocratiques.

Le conseil semble même nous être donné (D.V., p. 205) de nous méfier de ces drôles d'olibrius que sont les théoriciens de tout poil : « Voici qu'avance vers nous l'armée des philosophes » – ces « penseurs mécaniciens » seraient-ils donc animés d'intentions belliqueuses ? Dans *Vous qui habitez le temps* (p. 53), on en évoque deux autres : Jean Lippiandre (« penseur mort-né d'avoir prévu à tort que l'monde crée tel que donné ne se démontre ni ne s'espère ni s'désespère scientifiquement ») et Paul du Néant (qui « condamnait espace et temps et déplorait méthodiquement jusqu'à nos positions de reproduction »). Quant aux « théories d'esprit » ici échafaudées « jusqu'à plus soif » (V.Q., p. 90), elles débouchent sur des concepts aussi bizarres que la « surviviscence des choses en là », la « prédécession des impressions », l'«omnipotence des opinions », la « mise au



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

pas de l'homme pour arrêter l'humanité » et autres « sous-opinions par option du pire sur le mal ».

Il y aussi les philosophes qui sont à deux doigts de la folie ou qui « s'emmêlent les pinceaux » comme Marius Bressier, Robert Luche et Jérémie Habib (C.H., pp. 432-433) : c'est en effet volontiers que Novarina se moque du monde des « idées qui font mal à la tête » (J.S., p. 58) et de la tribu des « Adeptes des idées mentales » (A.I., p. 121) mais cette entreprise de démystification de la philosophie se base sur une excellente connaissance de celle-ci. De même, en lisant la biographie de Mordicus d'Athènes (fondateur de l'Ecole Ethylique et dont les disciples avaient pour noms Synoch de Smyrne, Ringard de Syracuse, Artimon de Mysène, Arnakhus d'Okhasion, Léguminos de Macédoine et Déconokos de Pleintubos), on se rend compte que Pierre Dac connaissait parfaitement le genre littéraire de la Vie de philosophe – encore un exemple visant à illustrer l'idée qu'humour et culture, comme chez Novarina, pouvaient en somme faire bon ménage.

### → *Intérieur /extérieur*

Ainsi, le clivage intérieur / extérieur (voire sensations / phénomènes) devient chez lui un jeu cocasse et crispant inspiré d'Epictète. De fait, on « mélange les cartes » dans *Ce dont on ne peut parler* (les mots « intérieur », « extérieur », « autre », « toi », « soi » et « lui » se confrontant sur trois pages) et cela change la donne : tout a tendance à se confondre, on ne sait plus ce que les mots veulent dire – mais cela dépend aussi du sens qu'on leur donne au départ : il faudrait s'entendre, être sûr que l'on parle de la même chose. C'est un peu cela que le premier Wittgenstein, celui du *Tractatus*, reprochait au langage : il y a là trop de flou artistique (et même une sorte de flou artiste, voulu, entretenu), surtout en ce qui concerne la parole philosophique ; chez Novarina, le flou est peut-être celui, divin, du « trou-bohu » originel, ici revisité et retraversé par l'écriture.

La confusion ne se retrouve pas seulement dans *Ce dont on ne peut parler*, *c'est cela qu'il faut dire*, qui est au fond le manifeste du projet novarinien (un manifeste en forme de sextine folle) : que penser par exemple de phrases comme (*in* J.R., p. 47) « Je suis homme parce que je suis à l'intérieur » et « *Homme* est le seul endroit parlé où je suis en dehors de l'humanité ». Dans *La Chair de l'homme* (p. 324), on explique ainsi le mystère des origines : « la création du monde a eu lieu en cerveau » ; à la page 262, on glisse de « vus en cerveau » vers « en vue d'cerveau » et Artaud n'est pas loin dans « J'ai ressenti hors de ma tête que ce monde n'est pas mon lieu » (p. 285). Parfois, intérieur et extérieur se retrouvent et on parlera même (*in* A.I., p. 115) du « saint contact de la matière du monde avec ma matière invisible dans la tête de ma pensée ».

Le Stoïcisme (et ce qu'en dit Laërce) l'inspire peut-être encore lorsqu'il narre (*in* O. I., p. 125) la rencontre entre Pantioche et son maître, Anaxanarque, « qui était tombé dans un fossé » (or Pantioche, estimant qu'il était « aussi bien là qu'autre part », « passa outre sans daigner lui tendre la main ») et la réaction du même Pantioche à l'annonce de la mort de son fils : « Je savais bien que je l'avais engendré mortel ».

Intérieur / extérieur, sensations / phénomènes, illusion / scepticisme, soi / autrui (« pourquoi […] me singe-t-il ? ») : tout est donc retravaillé par l'auteur qui s'attaque également à l'espace et au temps : dans *L'Acte inconnu* par exemple (p. 151), c'est l'espace qui met fin au temps, résolvant ainsi le problème de la vie ; ici, espace et temps sont comme des silex kubrikiens faisant « voler d'joie » la « vie en poudre » (qui était de la vie-mort en puissance, en sommeil).



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Ce qui circule entre les êtres, c'est le temps qui passe et qu'on donne (*in* A.I.) au chien qui passe dans les deux sens du terme : qui passe sans savoir que son dogat est provisoire et que tout n'est que passage. On est pourtant prévenu : « entendez comme le temps est rapide » (A.I., p. 172) mais quand le temps passe, le chien aboie : il n'y entend rien – pas plus que son maître : parler est-il une réponse au temps plus efficace que l'aboiement ? Pour contrer cette linéarité/fatalité, on pourra cependant brouiller les cartes en modifiant la donne (A.I., pp. 71-72) : le passé sera devant soi, l'avenir « derrière nous », etc.

C'est qu'il y a (nous l'avons étudié dans notre première partie) une efficace critique novarinienne du temps qui passe – et de celui qu'il fait, l'idée qu'il n'y a plus de saisons (proposition sceptique radicale) étant parfois avancée (« Printemps pourri ! », etc.).

Quant à l'espace, placide ou furieux, changeant comme le temps, c'est un point d'attache dont on n'est pas trop sûr : « Espace, veux-tu de moi » (A.I., p. 109) : on le prie pour qu'il nous supporte, pour que le réel existe qu'il y ait du sol sous nos pieds, des murs et un plafond – mais on veut aussi que s'ouvrent les portes (qui sont peut-être celles de la perception), se déhommer enfin et aller voir ailleurs ("dans Dieu" par exemple ou "chez la mort") si ça locute et si ça pense et s'il existe une alternative à l'espace et au temps.

Autre retravail de type philosophique (Platon fit de même) : on met en scène des notions plus ou moins abstraites (vie, pensée, solitude, santé, soif, etc.) comme à la page 123 de *L'Acte inconnu* (exemple parmi d'autres). Quant aux cosmogonies proposées par l'auteur, elles se situent finalement entre Epicure et Brisset ; enfin, dans *Demeure fragile* (texte mettant en scène Louis de Funès), Rabbi Jacob se confond presque avec Saint Augustin, mais un Saint Augustin faisant du tag pour nous prévenir que « Manès revient » et qui récidive pour proclamer que « Dieu est petit » (D.P., p. 131).

### 3.4.2. Bravo la viande !

#### → *Leibniz, c'est d'la panade*

Continuons notre joyeux survol philosophique en avançant hardiment que les pièces de Novarina sont un peu comme de nouvelles *Méditations métaphysiques* – mais gageons que Descartes serait très surpris par les variantes proposées. Par le style, c'est d'ailleurs plutôt de Pascal qu'il faudrait rapprocher le dramaturge : par moments, l'auteur des *Pensées* a en effet des fulgurances qui annoncent un peu le novarinien. Dans le catégorique « Leibniz, c'est d'la panade » de la Chanson automobile, on pourra être sensible à l'analogie rimante et riante existant entre « panade » et « monade », mot d'ailleurs mentionné juste après, le « pan » de « panade » désignant peut-être l'ensemble des « monades » : l'ironie du Voltaire de *Candide* serait-elle parfois celle de Novarina ? Ce n'est pas sûr (Leibniz pouvant être perçu comme un philosophe-poète, un "collègue" en quelque sorte) mais par la vivacité de son écriture, on peut estimer que "Voltaire annonce Valère". Quoi qu'il en soit, dans la chanson citée, l'on ne saurait déceler de l'ironie dans l'allusion à Comte Sponville (cf. «[ça], c'est tranquille-e / J'bouffe d'la banalité en reposant sur mes pieds ») car il s'agit-là d'une attaque directe et en bonne et due forme – mais concernant peut-être surtout un certain type de lectorat et d'approche paresseuse de la philosophie – pour Michel Onfray, son nom est peut-être retravaillé dans des mots comme « Onfriens » (A.I., p. 22) et « omphrologue » (A.I., p. 112) mais ne l'affirmons pas.

En ce qui concerne Hegel, qui serait (car c'est peut-être un canular) un de ses lointains ancêtres), Novarina s'amuse de sa ressemblance physique avec lui (une ressemblance en effet saisissante) en brandissant un portrait du philosophe figurant sur la couverture



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

d'un livre[395] : l'aboutissement ultime de la pensée de l'histoire consisterait-elle dans l'œuvre du non sens et de la non-histoire ? L'avenir le dira. Quant à Kant, évoquons-le afin que notre logo-rallye soit complet et pour dire que c'est dans la manière dont il prétend avoir organisé sa vie, c'est-à-dire de façon très réglée (ayant, lorsqu'il écrit, un fonctionnement de fonctionnaire, faisant ses heures, etc.) que Novarina lui ressemble – plus concrètement, il fait peut-être allusion au philosophe dans ce sondage de *L'Opérette imaginaire* : « 50, 2 pour cent s'étonnent qu'il y ait quelque chose plutôt que rien » (p. 167).

Enfin, dans la manière qu'a l'auteur d'aller toujours de l'avant en refusant les « passions tristes » (« Mort à la mort ! », « Danser, c'est ça qu'est chouette »), c'est à la volonté violente de vouloir « voliovivre » et de « persister en vianderie » à l'œuvre chez Spinoza qu'il faudrait rattacher le sens du parcours novarinien jusqu'à présent – avec toutefois une dimension de pessimisme drôle et d'humour noir grinçant qui pourrait parfois rappeler l'approche de Schopenhauer, de Cioran, de Beckett, d'Heiner Muller affirmant « L'optimisme, c'est un manque d'information » ou certains dialogues d'Audiard et de Bertrand Blier. Pour la manière dont l'auteur se pose frontalement (dans *Je suis* notamment), la question de la mort, elle nous rappellera non seulement l'Hamlet de Shakespeare mais également le Bossuet des *Sermons*, surtout lorsqu'il assimile le « tombeau du Lazare » à « ce que c'est que l'humanité ».

### → *Dunlop est mort*

En ce qui concerne la transposition comique de pensées plus modernes (si cela a un sens en philosophie), disons pour commencer que *L'Atelier volant* correspond peut-être à une digestion toute novarinienne de la pensée marxiste avec cet accent mis sur la parenté existant entre parole et pouvoir : perçu par certains comme un philosophe de l'économie, Marx avait en effet réfléchi sur le problème de l'aliénation sociale, sur le phénomène de la plus-value et constaté, tout comme le Novarina de *L'Opérette imaginaire* (cf. « je m'évertue à plus-valoir »), que la force de travail avait tendance à être ramenée/assimilée à une marchandise (cf. « Qui n'laboure plus n'vaut plus ») ; cela s'exprime certes beaucoup plus drôlement chez le dramaturge mais, convenons-en, il semble qu'il y ait là, dans le principe, quelques similitudes qu'il conviendrait d'étudier de plus près, ce dernier s'apparentant parfois à une sorte de penseur politique qui, par son recours au burlesque, se présente à nous comme le partisan d'un marxisme tendance Groucho.

Quant à Nietzsche, on lui emprunte des notions : la mort de Dieu tout d'abord, ce dernier crevant en effet, mais comme un pneu qui se dégonfle (cf. « Dunlop est mort »). Pour la notion de « surhomme », elle est ici associé à un terme argotique : « Ma pomme / C'est un surhomme » (*in* O.I.). Concernant la psychanalyse, il est un peu difficile de savoir ce qu'en pense Novarina qui, tel Céline (« J'embrasse ma maman et je mets du caca partout ! Plus rapide que le chimpanzé »), semble surtout vouloir échapper à Freud par tous les moyens qui se trouvent être à sa disposition (détail révélateur : l'on ne sache pas que l'auteur ait jamais, tel Beckett, Sollers ou Queneau, entrepris de se faire psychanalyser), même s'il semble se prononcer rabelaisiennement sur *L'Interprétation des rêves* dans *L'Acte inconnu*.

Prônant souvent un retour à la théologie (Duns Scott, Scott Erigène, etc.), il arrive que Novarina se moque en passant, dans certaines interviews, de ceux qui se font « snober par Heidegger » (l'expression est de lui), parfois lu (en effet) pour de très mauvaises raisons – dans un même ordre d'idées, il semble que la notion d'Etre (évoquée dans *Lumières*

[395] Nous faisons allusion à la captation de *L'Acte inconnu* proposée par Arte et surtout à la présentation de l'auteur proposée juste avant.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

*du corps*) ne le séduise guère – mais on va voir que les choses sont plus compliquées que cela… De fait, dans les développements concernant autrui le corps, il y a, comme on l'a vu, un léger parfum de phénoménologie – mais une phénoménologie beaucoup plus drôle que celle d'Husserl et d'Heidegger : on est plus du côté de Monsieur Monsieur ou de Monsieur Teste se décrivant comme « étant et [se] voyant et [se] voyant [se] voir, et ainsi de suite ». Christine Ramat estime de son côté que « [la] dramaturgie novarinienne s'inscrit dans la logique de la très ancienne question des liens entre poète et penseur, entre Dichter et Denker, selon la formule de Heidegger à propos de Trakl » (« L'un et l'autre, penseur et poète, ont en commun, dit Heidegger, leur préoccupation de l'essence de la parole. […] »). Plus loin, elle explique :

***La première conclusion commune à V. Novarina et à Heidegger est […] que la parole est consubstantielle à l'homme sans pour cela lui appartenir en propre. De fait, l'homme possède la parole par nature et non par volonté de parler. Ce qui signifie que la réalité de l'homme – sa différence – est toute entière contenue dans l'acte de parole. Pour M. Heidegger, c'est « le langage qui parle et non l'homme ». V. Novarina ne dit pas autre chose […].*** [396]

Elle ajoute : « Parler, au sens le plus élevé, ce n'est ni bavarder, ni communiquer, c'est dire ce qui est », ce qui explique peut-être les tautologies, de fait nombreuses chez Novarina. Dans les deux approches, celle du dramaturge et celle du philosophe, [le] sens de la parole n'est donc pas de faire sens ». Ici, « ce n'est pas le sujet qui parle, mais la parole » :

***Or cette tautologie métaphysique – la parole parle – débouche sur un autre paradoxe : la parole parle de l'être, mais elle ne peut rien en dire. Toute sa profondeur lui vient d'un sens vide. Tel est le mystère de l'être. « L'être manque à tout ce qui est et pourtant rien n'est sans langage » pastiche la relation heideggerienne de l'être à l'étant.*** [397]

Pour parler à présent d'un philosophe du langage relativement proche d'Austin (ce dernier ayant été évoqué dans « Alerte dans les zones de Broca »), remarquons ceci : dans le *Tractatus logico-philosophique* – œuvre qui, par sa structure même (cf. aphorismes, numérotation, cohérence du propos, délimitation d'un terrain) ressemble en partie à *Pendant la matière* et dont Novarina transforme la dernière phrase (cf. « Ce dont on ne peut pas parler, il faut le taire ») pour en faire un titre fort –, on pourra un peu retrouver, notamment dans un passage sur la logique comme « tableau du monde » (avec les traductions françaises en « représenter/représentation », « logique », « tableau » et « réalité »), un procédé novarinien consistant à réunir des vocables en nombre limité et semblant presque "s'expliquer entre eux" – mais bien sûr de façon plus pensée/sensée chez Wittgenstein. Il se pourrait donc que notre dramaturge se soit plus ou moins inconsciemment souvenu de ce mode opératoire à l'époque de la rédaction de *La Chair de l'homme*. Dans les deux cas, même constat : ce que l'on voit bouger à l'intérieur de la corbeille (cf. mots, formes, couleurs) est tout à fait fascinant.

Enfin, la réflexion menée par l'auteur sur la question du suicide est à rapprocher de ce qu'en dit Camus dans *Le mythe de Sisyphe*. Chez Camus, il y a aussi un côté double qui se retrouve chez Novarina : il y a le Camus du cycle de l'absurde, dont la vision est parfois "noirissime" mais aussi un Camus solaire, celui de *Noces* par exemple – nous dirons plus

[396] ***Christine Ramat, Valère Novarina. La comédie du verbe, op. cit., p. 191.***

[397] ***Ibid, p. 193 (la phrase « L'être manque à tout ce qui est et pourtant rien n'est sans langage » est tirée de Je suis, p. 73).***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

loin en quoi consiste cette dualité dans l'approche novarinienne. Quant à la « réalité bis », c'est peut-être un clin d'œil au *Réel et son double* (titre qui était déjà un clin d'œil à Artaud) ; en tout cas, si Rosset se fait fort de parler des réalités que l'homme refuse en évoquant la cécité des cocus de Courteline, c'est aussi par le rire et par la comédie que Novarina, qu'il le veuille ou non, fait avancer la réflexion philosophique.

### 3.4.3. Jean Pourquoi et le sens de la vie

Au fond, ce que Novarina veut bien retenir de la philosophie, c'est sa vocation première qui consiste tout simplement à s'étonner d'être et à se poser des questions sur nos origines et notre destin ; de fait, il semble que « Jean Pourquoi » (J.R., p. 65) s'interrogera toujours sur le sens de son existence. Les questions posées seront souvent très drôles, enfantines et clownesques – ainsi de celles de Jean-François (V.Q., p. 97) : « Toute cette herbe est-elle en moi ? est-elle de l'herbe quand elle est sans moi ? et si personne la nomme ? qui est l'herbe quand elle est sans nom ? ». Dans *Le Discours aux animaux* (œuvre très liée au monde de l'enfance), on aura noté :

***Toutes les erreurs sont-elles d'optique ? (p. 280). […] tout ce qui est en nous est-il venu d'hors de nous ? (p. 280). […] faut-il qu'on soit pour être ? (p. 191). […] tout ce qui est en nous est-il venu d'hors de nous ? (p. 280). Vaudrait-il mieux être nulle part ou bien absent partout ? (p. 278). Est-il démontré que le chien croit qu'il est ? Et s'il est vrai qu'il soit, est-il même certain d'être ? (p. 291).***

Dans un article, François Dominique constate lui-aussi que « prolifèrent les petites phrases truffées de pourquoi et de comment »[398]. Bref, le questionnement et l'étonnement philosophiques sont ici constants ; c'est que l'espace est « incompréhensible à quiconque et d'abord à [soi-même] » ; on veut percer le mystère de la matière et « voir dans l'obscurité » (O.R., p. 117) car on se doute que le noir de la caverne n'est pas la preuve qu'il n'y a rien à voir.

De même, ce n'est pas parce qu'on ne voit pas les choses bouger (surtout quand on n'est pas là pour assister à un éventuel mouvement) qu'elles sont complètement immobiles : « On voyait rien mais tout bougeait » (D.A., p. 23) ; quelque chose a sans doute lieu mais on ne sait pas où ni comment : « ne sommes-nous pas dans un monde qui vit sans nous ? » (D.A., p. 298). Dans « Y a-t-il quelque chose à voir là où on éclaire pas ? » (*in* D.A.), on se pose encore la question d'un « monde sans moi » : est-il là « si j'y suis pas » ? Si je ne le nomme pas, le monde existe-t-il ? Autant de questions typiquement novariniennes…

Ce qu'on cherche à dire, c'est justement ce qu'on ne peut pas voir, cet autre « côté des choses » (D.V., p. 249). On déplore de ne pouvoir considérer qu'une face de la réalité, ce que les cubistes refusèrent de façon catégorique. Novarina, lui, semble croire que la parole et le rythme sont susceptible de nous aider à entreprendre le voyage en question, un « voyage au centre du langage », au cœur des choses du monde, là où tout se joue (origine, naissance et mort) et où gît/gîte Dieu.

Pourtant, c'est surtout l'idée philosophique (et travaillée en amont, entre autres, par Spinoza) d'un « effort pour persévérer dans son être » que l'auteur reprendra à son compte ; de là, sans doute, procèdent les "verbages" en « hommer », « pantalonner », « viander », « chimpanzer » et des expressions telles que « persister en vianderie » ainsi que sa fascination (car il existe vraiment) pour le slogan « Bravo la viande !» (« C'est du Pascal ! » commentera-t-il) qui sonne comme un salut comique à l'être – voire à « l'hommerie ». On a déjà étudié cette rhétorique viando-viandesque (cf. « vianduc », « Jean la Viande », « Maire

398 François Dominique, « Le paradis parlé », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 97.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

de Viande ») mais sans évoquer la proximité suggérée entre « exister » et « insister » (D.V., p. 278) et l'échange « – Ne faites pas cette tête ! / – On fait la tête qu'on a » (A.I., p. 132) : la « tête qu'on a », il faut continuer à la faire même si elle n'a pas l'heur de plaire à tout le monde. Le travail de la mort se confond avec le « viandat » : on est déjà du « vianduc », de la viande caduque ; on a la « vie qui fuite » et « tout [son] nécro qui fout l'camp » (D.V., p. 247), on « [meurt] de macabiat », s'épuisant à « refaire cette pratique sans cesse refaite » (D.V., p. 278) qu'est la vie (respiration, etc.) : « l'homme suit l'homme, s'acharne dessus. L'homme répète l'homme ».

Novarina nous rend sensible (autrement que Beckett, mais de façon tout aussi drôle) au caractère dérisoire de l'humaine condition (qui n'est au fond qu'un « viandat » très classique, très proche de celui des chiens, des singes et des porcs) : si l'homme est « fait de viande », c'est pour qu'il pratique son « macabiat » (D.V., p. 288), pratique dite épuisante (D.V., p. 287) : « macabiat » est, comme « vianduc », un oxymot : s'il y a en soi du macabre et du "maccab'", il y a encore de la vie (cf. bio), une persistance du(/dans le) viandat et de(/dans) l'hommerie. Ici, dans cette nouvelle conception humoristique du monde et du corps, écouter pousser ses cheveux devient tout à coup chose possible au même titre que marcher à côté de ses pompes, qui relève de la phénoménologie.

"In riso véritas !" pourrait s'exclamer l'auteur ; on sent en effet dans son œuvre comme un désir de rire à partir de concepts connus, classiques et recensés, de partir d'ailleurs (comme Rosset s'appuyant sur Hergé, Poe, Courteline ou Jarry) pour aller ailleurs mais aussi peut-être, en filigrane, de montrer que, pris au sérieux, ce rire – piste finalement assez peu explorée jusqu'à présent – pourrait éventuellement permettre d'apporter quelque chose de nouveau à la réflexion philosophique. Au fond, il se peut que nos vrais "Nouveaux Philosophes" aient pour noms Jean Tardieu, Roland Topor, Robert Pinget, Roland Dubillard – et Valère Novarina.

Mais le projet novarinien nous paraît également rejoindre celui de Raymond Queneau, lui qui se faisait fort de philosopher autrement (par la fiction, avec humour, pataphysiquement) ; et pourtant , il ne saurait s'agir pour Novarina (car tel était le désir de l'auteur du *Dimanche de la vie*) de réécrire *Le Discours de la méthode* dans une langue plus contemporaine mais bien plutôt d'ajouter du mystère au mystère et de l'inquiétude à l'inquiétude en montrant qu'un certain type de méditation (à partir d'un texte comme *Pour Louis de Funès* par exemple) peut également s'effectuer par la parole, par le rire et en dansant, ce qui implique de notre part une sacrée remise en question.

Car enfin c'est peut-être surtout en cela que consiste l'apport novarinien à l'histoire de la philosophie : la mise en mouvement d'une langue qui ne se prêtait guère à sa propre mise en mouvement ; si Céline restera pour avoir fait passer l'oral dans l'écrit, Valère Novarina, affirmons-le, restera (entre autres) comme celui qui a fait monter la philosophie sur scène en lui attribuant nietzschéennement (mais en français) un corps dansant – et un nez de clown.

# V. Quid du vide ?

## 1. Une rhétorique à part entière

### 1.1. Le blanc, le vide, le rien et le néant



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 1.1.1. Un docteur de vacuité

Au même titre que le *corpus* biblique et shakespearien (dont l'importance dans ce théâtre là est presque aussi grande que dans les romans de Faulkner), le vide s'apparente moins à une simple thématique qu'à une sorte de support rhétorique tout à fait essentiel. Paradoxalement, le vide est ici un élément constitutif, une fondation plus qu'utile, une scène véritable voire une piste de cirque.

Non sans pertinence, le designer Philippe Starck constate que le vide est à la base d'une chaise au même titre que ses barreaux ; c'est d'ailleurs même ce qui peut faire dire qu'on est surtout assis sur du vide. On peut aussi comme le font certains artistes, jouer plus ou moins avec le vide et le mettre en valeur, le magnifier, faire rire avec, intriguer, troubler : telles sont en tout cas, nous semble-t-il, les caractéristiques (cf. drôlerie, étrangeté, etc.) de cette rhétorique à part entière, certes difficile à étudier (il y faut un recul et des connaissances que nous n'avons pas) mais qu'il convient d'évoquer malgré tout.

En somme, si l'homme est une coquille vide que Dieu remplit de vent et Dieu, « le non-être qui a le mieux réussi à faire parler de lui »[399], le vide existe et le rien n'est pas rien ; il permet même beaucoup de choses. Cela, certains philosophes, appelés parfois vacuistes, l'ont bien compris. On pourrait presque parler ici d'un « vide opératoire » et plein de surprises dont l'évocation peut parfois faire rire.

### 1.1.2. Taches d'encre

Dans un même ordre d'idée, rappelons d'ailleurs que le Taoïsme se présente en gros comme une école du vide. Qu'ils soient ou non de culture ou d'origine asiatique, certains peintres (voire Hugo Pratt) accordent autant d'importance (et parfois plus) aux parties non dessinées qu'aux parties qui le sont : en poésie, certaines structures (comme le sonnet) semblent proposer tout un jeu, dont les règles sont fixées à l'avance, avec ce blanc. Cette couleur revient en fait très souvent chez Novarina, mais elle s'applique parfois à des choses très inattendues : une thèse sur le blanc novarinien serait d'ailleurs envisageable – mais il serait très difficile d'y affirmer quoi que ce soit. En passant, suggérons l'éventualité, un jour, d'une thèse sur le rouge (Origine rouge, Mer rouge/globules rouges, pains saignants, etc.) et, plus généralement, une thèse sur toutes les couleurs novariniennes (on sait que, néologiquement parlant, il en a même inventé de nouvelles). Notons cette autre occurrence : « Jeûnons blanc » (D.V., p. 264). Quant à l'ultime titre de Robert Pinget, il ramènerait presque la littérature à un jeu d'enfant un peu dérisoire ou il s'agirait en somme de faire des « [taches] d'encre » (les mots ? les phrases ?) ; ce ne serait donc qu'un jeu avec la page blanche, une forme d'art brut voire un « tachisme à base de lettres ».

Mais pour en revenir au théâtre (et ce quelque pièce qu'on lise), on s'aperçoit, là encore, que le blanc (à cause de la présentation générale) peut, dans le cas de phrases courtes, de personnages ayant un nom bref et d'absence de didascalies – de fait fort rares chez Novarina – être parfois encore plus présent que les mots. On pourrait tout aussi bien évoquer la ponctuation de Céline, pointilliste (comme on l'a dit plaisamment) qui induisait tout un rythme de phrases mais aussi du mystère, de l'ironie, etc.

[399] Cet aphorisme que l'on doit à Raymond Queneau, nous paraît avoir été omis par Novarina – de même que « Par modestie, Dieu n'existe pas » – dans la "théo-liste" de *La Chair de l'homme* : ils figurent dans la troisième partie (cf. « Sally plus intime ») des *Œuvres complètes de Sally Mara*, L'imaginaire-Gallimard, 1995.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Cela dit, empressons-nous de le rappeler, il ne faudrait peut-être pas mélanger le blanc, le vide et le rien ; ainsi, le blanc n'est pas toujours pensé, sculpté, travaillé - est-ce même un vide ? Est-ce une catégorie du vide ? Ce n'est pas certain.

Le vide (surtout dans une perception relevant de la pensée chinoise classique) existe en fonction du plein et peut impliquer l'idée d'un accueil tandis que le constat parfois désolant du rien s'oppose à l'idée qu'il aurait pu y avoir quelque chose. Quant au néant – à rapprocher éventuellement de la notion de Nirvana (en tant que cessation de tout et en premier lieu du désir et donc de la souffrance) –, le néant n'est même pas pensable.

Tous ces concepts, toute cette rhétorique, Novarina joue avec – et en donnant parfois l'impression de s'amuser beaucoup . De fait, le rire (ici lié à l'absurde) n'est jamais très loin – mais n'y avait-il pas déjà cela chez Parménide ? Il est cavalier de l'affirmer ainsi, de but en blanc mais lues très vite, les hypothèses de Parménide pourraient presque en effet paraître farfelues (un peu comme du Gherasim Lucas avant la lettre) : la proposition du philosophe est bien sûr considérable – et pourtant, estimeront certains, ce n'est rien, du vide qui s'assume, une rhétorique diabolique. Au fond, tout dépend de l'importance qu'on accorde aux choses – cela vaut pour Parménide, Gherasim Lucas, ou Valère Novarina.

### 1.1.3. Les Prospérités du Vide

#### → *« U vide, O dure, Ihôm »*

Au fond, notre interrogation est ici de nous demander en quoi consistent vraiment, rhétoriquement parlant, les prospérités du vide en ce qui concerne cette littérature si étrange. En outre, si le vide est le sujet de méditation par excellence des taoïstes et des bouddhistes, c'est peut-être aussi un peu le cas chez le « docteur de vacuité » (*in* J.S.) qu'est Valère Novarina.

Dans « Rue U : pluie et repluie sur nos têtes de U » (V.Q., p. 52) par exemple, le double u majuscule semble fonctionner comme un récipient pataphysique qui se fait fort de retenir, de contenir l'eau de pluie (et de repluie) ; cela concerne une rue toute entière et des têtes d'(h)umains. Si chez Rimbaud (cf. *Sonnet des voyelles*) le U est vert, le voici vide chez l'Homme de Valère. Ce U n'est pas un verre car ce serait un u. Or, nous sommes plutôt en présence d'un vase – voire d'une bassine, d'un tonneau ou d'un bidon. C'est la majuscule qui change tout en ce qu'elle permet, de fait, une plus grande contenance, ce type d'objet (verre, vase, etc.) étant en lui même un véritable sujet de méditation, en suggérant l'idée d'un vide à remplir voire d'une page blanche à noircir-nager.

On sait par ailleurs (l'auteur y revient souvent) que le V de VIDE correspond au U de DIEU lorsque le mot est écrit en chiffres romains, DIEV, le mot étant aussi une anagramme de DIVE (dans « Dive Bouteille »). Entre le U et le V : familiarité donc, connivence voire (le V évoquant plutôt la forme d'un Verre de Champagne) ; encore un hasard que d'aucuns pourront trouver troublant – mais c'est peut-être qu'il est objectif, pour utiliser un adjectif cher aux surréalistes. Quant à O (oxymoriquement associé à « dure ») et à I (associé à homme dans « Ihôm, le mot rappelant aussi le braiment d'un "Ihâne"), ce sont les autres lettres écrites en majuscules à partir desquelles sont proposés des jeux : les associer s'imposait – d'où notre sous-titre (la couleur « ijaune » rappelant encore plus le *Sonnet des Voyelles*).

#### → *Pantalon pantalonnant et viande sans homme dedans*

L'homme est présenté dans *Je suis* (p. 137) comme n'étant « rien qu'un récipient de paroles, un recueil de choses toutes faites » ; dans ce cas, le vide n'est peut-être pas habité de



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

façon satisfaisante – *idem* dans la phrase bizarre qui suit : « Viande vous êtes. Sans homme dedans » (J.S., p. 92). Dans ces deux exemples, l'approche de la question du vide n'est pas typiquement novarinienne car chez lui, la plupart du temps, le vide n'est pas du tout une valeur négative : il convient même, souvent, de rapprocher le vide (dans ce cas : nécessaire, opératoire, agissant) de la tradition théologique dite de la Voix Négative, dans laquelle s'inscrit l'auteur de façon tout à la fois classique et inattendue (humoristique, etc.).

Aussi bien, on pourrait signaler un passage de *La Chartreuse de Parme* où des soldats sont ramenés aux vêtements qu'ils portent ; Novarina, lui même, quand il parle des pantalons, parle, semble-t-il, de coquilles vides, de marionnettes. Le « pantalon habillant », « pantalonnant », va tout seul, sans être vraiment habité. C'est le « désert dedans » (J.S., p. 120). De toute façon, « [même] la reproduction des gens sonne creux » (J.S., p. 146), phrase comiquement désespérante (Beckett et Cioran ne sont pas loin).

Cette idée de coquille vide voire d'un « habit faisant le moine » se retrouve un peu dans « l'homme est enfilé dans un mort » (D.V., p. 99). Bref, la vie manque, fait défaut : ce qu'il faudrait, c'est retrouver le corps initial, un corps pleinement habité par Dieu. Il y a donc un refus, logique, du corps d'Homme de Societ fait de mots, non de parole : « Vêtir cette peau, ça me pèle le tronc ! Je veux plus jame être habillé. » (L.M., p. 498). On se plaint du « spectucal â hâbit » (L.M., p. 488) ressemblant trop à un sépulcre et surtout du « faux vêtir » qu'habite le corps d'Adam et Eve – ici présentés comme « la homme » et « le femme » (L.M., p. 498). Qui est le moins vide : le corps ou le pantalon ? Dans cette conception, c'est le pantalon. A l'origine, l'homme était habité, plein de Dieu ; depuis qu'il s'habille de mots, c'est le pantalon qui a pris le pouvoir.

S'il y a un vide intéressant, un vide idéal, un vide à atteindre, il y a donc aussi un vide creux, problématique et sans intérêt. Cela dépend surtout du point de vue adopté au départ : dans *L'Atelier volant* par exemple (p. 145), Boucot, s'adressant à un de ses ouvriers (A.), présente le vide comme un défaut :

***Approchez qu'on vous explore !… Ciel ! vous n'avez pas un doigt d'âme et n'êtes seulement qu'une coque, sans beaucoup d'homme.***

Ailleurs, Boucot se moquera ignoblement du manque de culture, autre forme de vide, de ses employés. Dans « Creuseurs de rien, voyez comme vous êtes nuls » (D.V., p. 204), c'est le même type de vide : un vide qu'on reproche à autrui mais qui concerne peut-être aussi sa viande à soi, non habitée, sans intériorité – le corps n'étant alors qu'une apparence, une façade : en fait, on n'est pas là. Le contraire de ce vide, c'est peut-être le *Dasein* mais nos connaissances (en allemand et en philosophie) ne nous permettent pas de l'affirmer.

Chez Novarina, insistons-y, le vide est surtout celui de la tête : « Aucune sensation de mon cerveau. Je n'en ai jamais eu » (*Impératifs*, p. 106). Ce vide est la condition *sine qua non* de la création – et cela vaut aussi pour l'acteur (il faudra y revenir car ce point est très important). L'auteur va jusqu'à lancer « Jette ta cervelle ! Renonce ! » à la page 71 de l'*Entrée dans le théâtre des oreilles* (*in* T.P.), ce qui s'applique à lui-même écrivant, aux acteurs actés (et peut-être aux récepteurs que nous sommes). Dans *L'Acte inconnu* enfin, le vide est présenté comme un refuge rassurant (peut-être lié à l'enfance et au ventre maternel) : « J'veux r'tourner dans ma personne creuse » (p. 96). Une autre désir s'exprimera à la page 123 : « Je ne veux plus m'intituler que "Personne dans le corps humain" », « Personne au fond de moi » (p. 157) étant un autre nom possible…

Bref et si l'on peut dire, le vide est mis à toutes les sauces : on le travaille et on le retravaille de toutes les manières possibles, on creuse le vide en quelque sorte, on tourne autour pour voir ce qu'on peut faire avec. Cela pourra déboucher sur de



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

véritables absurdités ; si l'on y réfléchit, une question comme « Creux, vous êtes vous bien sondé ? » (*in* B.C.D.) ne veut rien dire (si l'homme est vraiment vide, on n'en tirera rien) ou alors il faut se placer sur un plan métaphorique (et si cela ne suffit pas : sur un plan pataphysique). *Idem* pour cette phrase de *L'Atelier volant* : « Cette pensée vide de sens s'exaspère à force de se creuser la tête avec son couteau de quoi » (p. 84). Même aberration dans ces expressions toutes plus ou moins dénuées de sens : « trou qui pançe » (L.M., p. 417), «[voir] dedans son rien » (L.M., p. 460), « creuser le vide » (A.V., p. 22). Cela dit, c'est encore une question d'angle de vue, le « trou qui pançe » (par exemple) étant peut-être la panse de Sancho, sa boussole personnelle et le remède (« pançer » mêlant panser, panse et penser) à tous ses malheurs.

Quoi qu'il en soit (c'est là un des plus grand paradoxes novariniens), il y a comme un poids du vide. Dans *La Lutte des morts* par exemple, on parlera de « gros riens d'un kilo » (p. 343) ; tous ces « gros riens » (qui occupent de la place, ne passent pas inaperçus), il faut donc les prendre en considération – et c'est ce que nous essayons de faire à travers tous ces développements (développements forcément un peu abstraits).

### → *Statut du u : une véritable « Umniprésence »*

Cela va plus loin que cela : non seulement le vide n'est pas présenté négativement (sauf dans le cas des exceptions évoquées ci-avant) mais il est même, la plupart du temps, plutôt présenté favorablement, avec une sorte d'empathie, de sympathie, comme quelque chose vers quoi l'on tend et qui suscite le désir. C'est que s'il existe bel et bien un appel de la forêt (est-ce le même ?), il existe également un appel du vide, un appel impérieux. Au bout du vide (peut-être) : la vérité.

Ce vide là, on y aspire et il nous aspire : c'est un « vide véridique » (D.V., p. 294) : on brûle de le connaître, c'est peut-être le Graal que recherchaient Lancelot et Perceval – le Graal, d'ailleurs, en tant que coupe (ou disons vase, récipient, objet creux) suggérait l'idée d'un vide et d'un accueil, celui du Saint Sang : la quête du vide est donc sans doute un peu mystique : et si ce Vide, c'était Dieu ?°L'anagramme pointé par l'auteur va dans le sens de notre idée.

De même, si le u (ce u qu'on pourrait voir comme renvoyant au vide d'un verre dessiné de profil) est si important chez Novarina – on pourrait presque parler d'une "Umniprésence" (cf. ut, ut-ré, urlucié, Umonde, Urlumonde, Urlumain, Urluburliste, Urnumériaire, U BUNHUM NIHIL, L'Homme de Un, L'Enfant U, l'Union des contraires, aller de U à Dia, points sur les U, Uf, Uloir, Ucoffier, Urope, Urge, Usier, Urde et Urc, Uglu, Urduphle, etc.) –, c'est sans doute qu'il correspond novariniennement (outre qu'il évoque encore le canton d'Uri et le lieu de naissance d'Abraham : Ur, en Chaldée) au U(/V) de DIEU(/VIDE) : au fond, le Umonde, c'est peut-être le monde de Dieu (le « mondieu » dirait Brisset), c'est à dire un monde vide à l'image du nirVana des Hindous. Novariniennement, le U est un V mais c'est aussi un D, un I et un E : à lui tout seul, le U est synonyme de Dieu (qu'on pourrait voir comme un Utube de colle, peut-être de marque UHU). Or, le U/u a son importance ailleurs que chez Novarina : chez Jarry bien sûr (Ubu) mais aussi dans une nouvelle assez "S.F." (*Tlön Uqbar Orbis Tertius*) où Borgès nous explique à propos d'une langue bizarre : « Plus étrange et plus pur que tout *hrön* est parfois le *ur* : la chose produite par suggestion, l'objet déduit par l'espoir).

Hasard objectif : l'"Umniprésence" concerne aussi – surtout si l'on accepte de considérer la question sous un angle brissettien, c'est à dire en partant du français – l'onomastique de la Quête évoquée ci-avant : tout commence en effet par des u et par des v (cf. Jésus, Utter/Utterpendragon, Urien, Viviane et Arthur/Excalibur) pour finalement se



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

terminer (comme le racontent Monmouth et Mallory) par la victoire triomphale du M avec Meleagant, Morgane et Mordred mais aussi Merlin, qui réunit pourtant le M et le u dans la graphie latine en « Merlinus ». Ici, le M est la chape qui empêche de boire au U, mais le « voliovivant » Valère Novarina (touchant peut-être au but et tachant par son œuvre de retrouver le ut) semble refuser cette fatalité (« Mort à la Mort ! », etc.).

Inhérente à la Matière de Bretagne, cette dimension mystique se retrouve encore dans ce passage du *Drame de la vie* où il semble que l'on accède au but, au tube, au ut et au grand U : « Ce tube est haut : j'en entends la lumière, j'aime son vide. Quand il est haut, j'entends la lumière et j'aime le vide » : cela rappelle également la toute fin de *La Divine Comédie*, même si Dante est beaucoup plus précis dans ses descriptions de la divinité, de la lumière divine ou, plus novariniennement, du tube lumineux divin.

### → *Au vide, aspirant !*

La Quête du Vide pourra aussi être présentée d'une façon beaucoup plus familière voire quasiment comique ; dans *La Lutte des morts* par exemple (à la page 430) on s'encouragera à « [oser] le nul » (L.M., p. 430).

Parfois cela fonctionne (Galaad accède au Graal) et des visions parfaitement quotidiennes (« Polo rentre du boulot, Josette pousse sa poussette ») pourront même déboucher sur une sorte de Satori, pendant zen et plus intérieur à l'Euréka des Grecs : « J'atteins l'nul, j'atteint l'nul ! » (L.M., p. 430). Novariniennement parlant, ce nul recherché (et ici atteint) correspond encore au vide que doit faire l'écrivain pour se laisser traverser par la parole ; Dans *Le Drame de la vie*, même désir de faire le vide : « Nous avons tout fait pour éliminer la raison » (p. 108). Enfin, si l'acteur est un « pratiquant du vide » (S., p. 168), cela concerne sans doute aussi auteur et spectateur.

Ce vide qui aspire est donc rarement présenté négativement (pas comme chez Poe où le désir du vide est assimilé au « Démon de la Perversité »). Il y a même un vertige merveilleux du vide : « Tout me défaille, tout m'est enlevé » (J.S., p. 68) : « Il suffit que c'est toi » pourrait-on ajouter en citant une phrase qui fascine l'auteur. C'est une approche assez chrétienne : au fond, Novarina est une sorte de mystique – certes plus drôle que la plupart des mystiques, mais un mystique tout de même.

## 1.1.4. L'Aubergine Creuse

Il semble donc y avoir de la part de l'auteur une sorte de fascination pour le vide et pour ce qui est creux (tubes, tuyaux), pour le trou (souvent qualifié de blond), mais aussi pour « ce qu'il y a vraiment à l'intérieur » (d'une noix, d'un légume, etc.). En fait foi notamment l'épisode de l'aubergine creuse dans *Le Drame de la vie*. De même devant le silence et l'opacité du caillou, le je de *Je suis* se livrera à des expériences inquiètes et tragi-comiques : « Partout ou il y avait des cailloux, j'ai marché dessus pour voir s'ils criaient comme des animaux » (p. 117). Le résultat d'une "chercherie" de ce type pourra être que, quoi qu'il en soit, nous ne sommes pas dans le galet (*in* J.R., p. 25). *Idem* pour la gent canine : « partout ou il y avait des chiens, je les ai regardés fixement à la recherche d'un homme dedans » (J.S., p. 171).

Pourtant , le vide reste moins inquiétant que le rien qui ne contient pas de promesse : il n'y a pas vraiment d'avenir avec le rien (*idem* pour le néant). Les tenants de la théorie Casimir pourraient nous contredire en affirmant qu'il y a au contraire une énergie dans le vrai rien – mais avouons notre incompétence totale en ce domaine. Plus littérairement, disons que la confrontation avec le rien est en général illusoire, utopique ; c'est là une lutte



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

donquichottesque, perdue d'avance, vouée à l'échec car cela revient à « se battre contre des moulins à rien » (J.S., p. 118) – faudrait-il voir ici une allusion à Cervantès ? Sans doute…

De plus, redisons-le, le rien peut avoir quelque chose de morbide et de négatif : « D'où qu'on regarde, c'est comme un miroir ou y'aurait rien à voir » (V.Q., p. 74) : on notera ici, malgré la relative noirceur du propos, le goût novarinien pour les rimes et les allitérations (ar/oir/ oir). Dans *L'Acte inconnu*, on aura le cas étrange d'un rien qu'on tient : « tu n'es qu'un rien, mais moi je te tiens » (p. 66). Toutes les modalités semblent possibles : la rien-nitude est infinie.

Il y aurait donc rien et rien (ou disons plutôt plusieurs qualités de rien) : les confondre ou les mélanger serait possible mais ce serait une grave erreur ; l'auteur s'en explique dans un entretien : « Ce que j'écris ne veut rien dire mais ça ne dit pas rien »[400]. De fait, cela parle – mais pas forcément à la tête (pour corser le tout, il ne parle ici que de deux "rien" ; or, il semblerait qu'il y en ait une infinité). Autre distinguo important : il y a le rien qui s'oppose au tout (ou au moins : à quelque chose) et le fait de ne rien voir, mais qui n'est pas le signe qu'il n'y a rien à voir – même si c'est là une hypothèse qu'il ne faut pas exclure. A l'origine de l'opacité, plusieurs raisons : nuit, noir, fumée, brouillard, buée. Mais pour en savoir plus sur le rien proprement dit (étymologie, etc.), il faut sans doute lire ou relire les développements que Quignard propose à ce sujet dans *Petits traité I* (*in* Chapitre « Les langues et la mort »), œuvre éditée en Folio/Gallimard (n°2976).

### 1.1.5. Statut de la fumée : « Ah buée ! »

Parfois, le rien semble se rire de soi : « le miroir ne renvoie qu'une fumée qui s'esclaffe » (V.Q., p. 16). Cette phrase étrange nous fait irrésistiblement penser a une photographie de Queneau semblant se rire de nous derrière un écran de fumée le faisant ressembler au Mystério évoqué ci-avant. Ici, l'opaque est cocasse, Queneau se présentant comme un « homme à tête de fumée » : c'est un « trou qui pitre » (L.M., p. 358), en quelque sorte.

L'idée de « poudre aux yeux » (mentionnée dans *L'Origine rouge*) est encore à évoquer. De même que sa cape, ses manches et son chapeau permettent au magicien de cacher au public cartes, colombes, foulards et lapins, les figures de style novariniennes recèlent un sous-texte souvent malicieux. En fait, la fumée incarne très bien le rien (comme chez Sade dans un passage comico-érotique de la *Philosophie dans le boudoir* où une Eugénie délaissée se plaint de n'avoir droit qu'à du « pain de fumée »). A la page 60 de *Vous qui habitez le temps*, c'est l'idée d'un « pain de rien » qui sera évoqué. Quant au pain quotidien, il est ici présent (si l'on veut) en filigrane : « Du pain de rien on ne peut vivre quotidiennement ».

Mais si le rien n'est rien, le vide n'est pas creux. Il a à voir avec la création : n'a-t-on pas dit de Tintin que c'était un personnage vide ? Il est également une nouvelle de Poe non traduite par Baudelaire dans laquelle le narrateur-auteur s'aperçoit, *in fine*, que l'individu dont il est question depuis le début n'a en fait pas de corps :

***Le Général de Brigade Honoraire John A.B.C. Smith était […] l'homme qui était usé, l'homme dont il ne restait rien.*** [401]

[400] Valère Novarina, « Entretien », *Magazine littéraire*, op. cit., p. 98.

[401] ***Edgar Allan Poe, L'homme qui était usé, Ne pariez jamais votre tête au diable (Edition d'Alain Jaubert), Folio/Gallimard, 1990, p. 189.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

De même, dans *L'Atelier volant* (p. 148), A. se présente comme « à peine issu de fumée » mais Boucot l'interrompt (« Stop. Montre ton bec… et tiens-toi ferme à cette épée de rien ») ; A. reprend donc (« Issu de fumée… ») mais décidément, c'est trop imprécis et Madame Bouche l'interrompt à son tour pour lui lancer « Minute, s'il vous plaît : nous voudrions voir votre corps. Où est-il ? » – « Ici » répond-il, mais cela ne convainc guère la féroce examinatrice qui oppose au malheureux : « Montrez-en plus et troussez-nous sur-le-champ quelque chose de vous ! » – « Arrêtez ! » supplie l'interrogé mais on fait fi du cri et l'interrogatoire continue : « reprenez des débuts ! Que voulez-vous dire et d'abord d'où venez-vous […] ? ». L'expression « Issu de fumée » s'applique donc sans doute aux origines de A. qui n'a pas intérêt à dire d'où il vient : d'où qu'il vienne, Boucot le lui reprochera – tout comme lui sera reproché un éventuel accent. Socialement, vide, silence et fumée sont combattus par Boucot (il lui faut tout combler, être partout, remplacer Dieu) : dans *La Scène* par exemple (car son ombre plane sur les autres pièces), il invente une « commission de comblement à long terme des zones de vide juridique » (p. 113).

Pour parler du mystère et de l'opacité, la buée sera parfois préférée à la fumée : parfois, elle exaspèrera : « Ah buée ! », « Buée de tout ! » (S., p. 187), « buée de buée » (O.R., p. 54).

### 1.1.6. Gens de Néandre et hommes de p(n)eu

Ici, même l'onomastique porte la marque du rien : on parlera par exemple du « Bonhomme Nihil » et, dans *La Scène* (p. 89), de « mon pauv' Nihil ». Ce rien peut aussi être mis en relation une forme, disons jobienne, de pauvreté ; cela se retrouve dans des noms de personnages comme « Jean de Rien », « L'Homme de peu » et *a fortiori* « Le Pauvre » et « La Figure pauvre » voire La Personne creuse (au menton creusé ? aux pommettes saillantes ? aux côtes apparentes ?) mais aussi, d'une certaine manière, chez Diogène, le vrai Diogène refusant les richesses pour vivre austèrement, à la dure et littéralement comme un chien ; quant au nom « Portion du Chien » (D.V., p. 232), il évoque encore une portion congrue, « Portion du Chef » (D.V., p. 242) faisant plus riche (si l'on peut dire).

Le reste, quant à lui, est représenté par « Jean Reste » (C.H., p. 374), « Jean Scorie » manquant à l'appel, d'après ce qu'il nous semble. On croise encore un « Jean Oripeau » (C.H., p. 313) et même un « Professeur de Jeûne » (D.V., p. 201) qui rappelle le « Champion de jeûne », de Franz Kafka. Ces noms sont souvent liés à l'idée de malheur et de misère. C'est une onomastique « franchement désastreuse », pourrait-on dire en reprenant une expression de Christine Ramat (qui l'applique à la « logique ontologique » à l'œuvre), cette dernière proposant à son tour une sorte de liste composée de noms mentionnés dans *Vous qui habitez le temps :*

***L'homme de Novarina s'appelle L'Homme de Malheur, L'Enfant des Cendres, Paul du Néant, Jean-François Néant-Négaton, Jean qui-a-mal-partout, Jean qui Cloche, Jean Minuscule chez les Non-Advenus, L'Enfant Sacrifiant, Fils de Nulle Patte, Jean-Jean des Choses qui clochent, Jean-Jean de la fin ses temps, Jean Rien qui n'est pas soi-même, Jean Dernier.***[402]

Manque, perte et défaut se retrouvent également dans « Tronc Géomitre » (D.V., p. 231) voire dans « La Personne détruite », « L'Homme-au-Trou-qui-perd » mais aussi (*in* A.I.) « Jean Sans Trace ». L'idée de Trou se retrouve, elle, dans « Trou Dramé » (B.C.D., p. 480), « Jean Trou qui verbe » (D.V., p. 239) ou « La Chose Ouverte » (*in* A.I.) et même, de façon moins évidente, dans « L'Homme de Pantalon Tru » (D.V., p. 239) : si le pantalon est troué,

[402] ***Christine Ramat , Valère Novarina. La comédie du verbe , op. cit., p. 252.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

le mot l'est aussi, qu'on a privé d'un o. Quant au vide proprement dit, la notion se retrouve dans L'Enfant U (qui évoque un enfant Unique) mais peut-être aussi dans la majuscule des mots « Umonde » et « Urlumonde » – et dans celle de l'Un cher aux philosophes, dont le pendant est « un » (soit Adam, ce « nu ») chez Novarina. Dans le cas d'Uf, cependant, il pourrait également s'agir d'une apocope déguisée (on a peut-être tronqué "du fond"), à moins qu'il ne s'agisse d'une allusion à Gaston Duf, artiste d'art brut découvert par Dubuffet, comme nous le rappelle Allen S. Weiss. [403]

Paradoxalement – et comme ceux dont le nom évoque peu ou prou une forme de morts (Docteur Scapin, Cadavret, etc.) –, tous ces personnages ont une existence, au moins onomastiquement (ce qui n'est déjà pas mal). De même, la Môme Néant de Tardieu est un personnage à part entière, et pourtant : « – Quoi qu'a dit ? / – A dit rin. / – Quoi qu' a fait ? / – A fait rin. / – A quoi qu'a pense ? / – A pense à rin. / – Pourquoi qu'a dit rin ? Pourquoi qu' a fait rin ? Pourquoi qu'a pense à rin ? / – A'xiste pas. »[404]. En fait, Tardieu, dans cette comptine (mais aussi dans tout le recueil du *Professeur Froeppel*) se présente comme un des grands précurseurs de Novarina. Ajoutons que, comme le père de la Môme Néant, Cami et Devos boxent très souvent dans la catégorie du vide. Or, Novarina est également un boxeur de ce type – et même un spécialiste du genre.

## 1.2. Un maître zen aux koans imparables

### 1.2.1. « Moi est mort » : les écrits d'un crypto-taoïste

En lisant *Pendant la matière*, on a parfois l'impression de lire les écrits d'un crypto-taoïste ; qu'on en juge : « Pratique du vide et ouverture de notre chair mentale, la pensée s'y précipite, pratique le saut ». (p. 62), « Il n'y a personne à l'intérieur. Il y a passage dedans. », « Il n'y a personne dans quelqu'un » (p. 92), « Moi est mort. » (p. 52). Invisible et mystère sont aussi évoqués : « Ne refuse pas la présence à ce que tu ne vois pas, sois présent à cette présence ». » (p. 121) ; « Le mystère est incompréhensible parce qu'il te comprend » (p. 29) ; « Tout un mystère est dans la personne, dans le mot même de « personne » (p. 116).

Bien sûr, la parole reste au centre des préoccupations de ce maître Zen aux *koans* imparables : « La pensée ne saisit pas, elle attend. Parler, c'est attendre la parole (p. 25), « La parole est toujours comme une danse d'attente qui atteindrait la parole. Non quelque chose qui émet mais quelque chose qui reçoit. » ; « Tous les silences attendent les paroles. » (p. 53) ; « Le mot est ce qui appelle la chose » (p. 28) ; « La parole est le corps du corps » (p. 96) ; « La parole nous a été donnée non pour parler mais pour entendre ce qui est tu » (p. 28).

C'est souvent (toujours ?) à l'acteur que s'adresse ces phrases ; *idem* pour : « Inintérieur est l'acteur vrai. » (p. 92) ; « L'acteur est la réponse offerte à l'espace » (p. 131). Ici pourtant, on dira qu'on s'éloigne du théâtre, *Pendant la matière* étant un recueil de notes ; évoquons donc encore « habiter dans quelqu'un » (J.R., p. 59), « l'ouvrier de Pense-point » (O.R., p. 172) et le « corps de quelqu'un sans personne dedans » (J.R., p. 59) qui suggèrent un vide (habitable ou pas) et l'invitation à «[allumer] la lumière dans la tête d'autrui » (O. I., p. 30) qui pourrait s'appliquer à un conseil donné par Jésus à ses disciples ou relever d'un « bouddhisme tourné vers autrui », ce qui, dans les textes du canon bouddhique, n'est pas automatique – la bouddhéïté étant d'abord à reconnaître en soi, par la respiration, le souffle (voire, tout simplement, par le fait de s'asseoir).

[403] Allen S. Weiss, « La Parole éclatée », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 184.

[404] Jean Tardieu, *Le fleuve caché*, op. cit., p. 124.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Cette importance accordée au souffle est encore une autre obsession novarinienne mais il en parle beaucoup plus clairement dans ses interviews que dans son œuvre : c'est peut-être que, pour lui, le théâtre n'est que souffle(s) et qu'il s'agit donc, sur scène, de ressentir et de pratiquer ce souffle au lieu de gloser et de disserter, fût-ce pertinemment, à son sujet. C'est également ce qui explique ici l'omniprésence de *Pendant la matière* et que cette partie sur le vide soit en somme plus théorique que rhétorique.

### 1.2.2. « Pauvre comme Diogène »

#### → *Il faut te gommer*

Un peu étourdiment, nous avions décrété, dans la sous partie consacrée à Louis de Funès que le patronyme était souvent vide de sens chez Novarina ; c'était peut-être parfois le cas dans les pièces du début – sauf bien sûr pour Boucot dans *L'Atelier volant* – mais en ce qui concerne *La Scène* (cf. « Pascal », « Isaïe-Animal », « Diogène », « Trinité », « Fregoli »), c'est loin d'être certain, Marion Chénetier ayant même remarqué que chaque nom correspondait plus ou moins à un contexte spatio-temporel relativement précis et/ou à une œuvre marquante et fondatrice de l'histoire de l'humanité (ici sans doute : l'antiquité grecque, l'Ancien Testament, le Nouveau, *Les Pensées* mais peut-être aussi, avec Frégoli, une certaine modernité mouvante et caméléonesque annonçant l'ère de la vitesse et du zapping).

Dans un même ordre d'idées, le vide (et le saut dans le vide) étant l'un des sujets de la pièce, surtout vers la fin – où Dominique Pinon semble hésiter hamlettiennement entre deux types de défenestration (cf. saut dans la mort/saut dans l'amour) qui reviennent au même –, il n'est peut-être pas si surprenant que cela de tomber sur le nom de Pascal, auteur ayant justement écrit (cf. Les deux infinis, etc.) sur le sentiment de vertige que peuvent procurer certaines prises de conscience.

De même, le travail d'un prophète consistant à faire le vide, on ne s'étonnera pas de voir « J'veux me défaire enfin de tout c'que j'contiens ! » dans la bouche d' Isaïe-Animal, Isaïe étant l'un des prophètes les plus parlés de la Bible, pour ne pas dire le plus "poreux", le plus absent (novariniennement parlant). Que Pascal soit, dans *La Scène*, souvent associé à Isaïe-Animal et à Diogène n'est pas étonnant : lui aussi « s'y connaît en viduités », comme le dit Pierre Ouellet[405]. Enfin (et sans parler du « Je cherche un homme » final), si c'est « Diogène » qui, « depuis son improbable tonneau » (l'expression est encore de Pierre Ouellet) lance « Il faut te gommer » et déclare vouloir « [vider] l'homme de son contenu » (p. 95), il ne faut sans doute pas s'en étonner : le vrai Diogène (nous parlons du philosophe) préconisait en effet, lui-aussi, une sorte de gommage, d'évidement, de dépouillement et d'appauvrissement :

***Voyant un jour un petit garçon qui buvait dans sa main, il prit l'écuelle qu'il avait dans sa besace, et la jeta en disant « je suis battu, cet enfant vit plus simplement que moi. ». Il jeta même une autre fois son assiette pour avoir vu de la même façon un jeune garçon qui avait cassé la sienne faire un trou dans son pain pour y mettre ses lentilles [406].***

Présenté ici (par l'incontournable Diogène Laërce) comme l'inventeur du sandwich et plus exactement du pan-bagnat (dont le principe aurait donc été découvert à l'issue d'un véritable

[405] Pierre Ouellet, « Trou de scène », *La bouche théâtrale*, op. cit., p. 42.

[406] ***Diogène Laërce, Vie des philosophes illustres, entrée "Diogène", Garnier-Flammarion, 1965.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« Euréka-Satori »), l'authentique Diogène n'est pourtant pas le seul à prôner « l'allègement métaphysique »[407] et à refuser le superflu : on ne compare d'ailleurs peut-être pas assez l'enseignement de Diogène à celui de Bouddha, les moines-mendiants devant se contenter du strict minimum – ne l'oublions jamais : les Grecs étaient des orientaux et ce genre de rapprochement (cf. Zen, Satori, etc.) ne doit surprendre personne. Dans un même ordre d'idée, Novarina nous rappelle le conseil de l'acteur Michel Bouquet : « A bas les nuances ! » – autre exemple signifiant : celui de Beckett choisissant le français pour, *dixit*, « s'appauvrir ».

### → *Je cherche un homme*

Au fond s'exprimait chez Diogène un désir de « [ramener] la vie au niveau de base » (comme dit Fregoli à la page 43), c'est à dire (peut-être) de retourner à des choses essentielles, même si ce n'est pas forcément très agréable (Pascal s'exclame même, à la page 44 : « J'veux retourner dans ma tête en os où j'ai peur », « tête en os » sonnant comme tétanos). L'anarchie et la misanthropie du cynique se retrouvent à la page 96 : « L'homme est bruyant, puant, vain et trop nombreux : remplacez-le par un animal silencieux, odoriférant, utile et rare ».

Au fond, « l'Homme de Societ » est un peu l'ennemi juré de Diogène qui, au lieu d'allumer la télévision, « cherche un homme » dans la « nuit sans lampe » (D.A., p. 205). Mais comment expliquer que ce soit *in fine* la Machine à dire la suite qui pousse le cri en question ? Serait-ce le signe que Diogène a gagné la partie, que la "télé" s'est éteinte d'elle-même et que c'est la lanterne du philosophe qui illumine le monde ?

Dans une didascalie de *La Scène* (p. 92), la référence au plus illustre des philosophes cyniques est encore plus nette avec la mention de son fameux tonneau ; enfin, que ce soit lui qui dise « Moi j'ai vraiment intérêt à fermer ma gueule » (p. 44) nous paraît logique, cohérent – de nos jours, un énergumène comme lui se ferait sans doute enfermer (en tout cas, il passerait par la case police) . Comme le remarque Olivier Dubouclez, le côté iconoclaste du personnage se retrouve à la page 127 de *La Scène* : « "Diogène" finit […] par reconduire le "peuple souverain" et la belle colonne grecque est brisée »[408]. Quant à la phrase d'Isaïe Animal, « Que tout le monde me foute la paix » (p. 61), il semble que Diogène aurait pu la dire. Autre occurrence : la didascalie de la page 92 : « DIOGENE, allant à son tonneau […]». Dans *L'Acte inconnu* enfin (p. 87), c'est plutôt sa maison que l'on évoque : « Je veux retourner chez mon tonneau ».

S'exclamant non sans provocation « Merde à l'homme ! » à l'occasion d'une émission radiophonique, c'est encore à Diogène que l'auteur aura pu nous faire songer – même s'il s'agissait surtout ici d'un conseil à l'acteur : celui de « sortir d'homme », de se « déhommer » et d'aimer disparaître. Plus cinématographiquement, Jean-Pierre Marielle (qu'on croit savoir intrigué par l'art du dramaturge) prétendra même « Je tente la disparition complète. Ne plus impressionner la pellicule : voilà le sommet pour un acteur », approche très novarinienne de son métier. Dans *La Scène*, lors du cours comique et brillant de Léopold von Verschuer, l'acteur sera même défini comme un « pratiquant du vide » (p. 168) : s'agirait-il de faire de la place en soi pour accueillir ce qui est bon ? De creuser le pain pour mettre des lentilles ?

## 1.2.3. Le « réOrienteur »

Nos allusions à l'Asie ne sont pas là par hasard (et encore moins par snobisme) : si Novarina estime que « l'Europe ergoteuse » (P.M., p. 119) est « désorientée », c'est qu'elle serait

[407] L'expression est d'Olivier Dubouclez (cf. *Valère Novarina. La physique du drame*, op. cit., p. 100).

[408] *Ibid*, p. 80.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« sans Orient » (P.M., p. 70). Au-delà du jeu de mots (on a vu qu'il pouvait avoir d'autres sens), la phrase est importante : elle nous confirme que des critères strictement européens ne sont pas forcément pertinents pour aborder l'œuvre d'un écrivain qui déclare (p. 65) dans son interview accordée à la revue *Europe* :

***Simone Weil écrit : « Nous ne possédons rien au monde - car le hasard peut tout nous ôter - sinon le pouvoir de dire « je ». C'est cela qu'il faut donner à Dieu, c'est à dire détruire. » Ici la chose est formulée chrétiennement - mais on pourrait trouver certains passages dans le Tchouang Tseu qui n'en seraient pas très éloignés. […] Mais il y a plusieurs voies : ce que la culture occidentale obtient par le sacrifice, l'orientale le trouve par l'abandon.***[409]

Plus loin dans la même interview, il ajoute :

***La force de la tradition orientale, par rapport à l'occidentale, c'est peut-être d'avoir compris que le rire peut être source de sainteté. Certains moines japonais savent pratiquer une sagesse hilarante.***[410]

Une autre rhétorique chère à Tchouang-Tseu (cité ci-avant par l'auteur) et à Raymond Queneau, (qui, ne l'oublions pas, traduisit *Peter Ibbetson*) sera effleurée dans *Pendant la matière :* « Rien ne doit interrompre mon rêve » (p. 100). Il y aura également un proverbe sur le thème dans *La Chair de l'homme* : « Tel qui se réveille en rêve, sommeille encore quand le soir va. » (p. 49). Quant à « l'auto-pensée » novarinienne, elle rejoint peut-être l'idée de rêve, de vide ou le concept Zen du "penser sans penser". Par ailleurs, l'auteur songe peut-être à l'impermanence lorsqu'il écrit « La lumière nuit. La peinture avance en destruction. Tout ce qui apparaît disparaît. » (p. 55).

S'il lisait cette partie consacrée au vide, Jean-Marie Pradier partagerait peut-être notre avis sur l'apport philosophique considérable de l'Asie, lui qui affirme :

***Le vide, le rien, l'abîme sont les conditions de la plénitude propre à l'expérience spirituelle portée à son incandescence. Les millénaires de pratique mystique en Occident et en Orient ont accumulé plus de science que celle qui gonfle la besace de tout « humanologue, sociologueur, recteur légiste… les spécialistes en tout (psychique comparée, chimie du noyau, médecine sportive)… experts en humanitude […], experts en castration, syntagmeurs de Dogons, fléchisseurs de langues agglutinantes et mensurateurs des zones de Broca… » ( Pour Louis de Funès ; p. 32).***[411]

Deux pages plus loin, en créant en passant un mot d'essence assez novarinienne (cf. « abalourdissement »), il évoque plus longuement l'Orient :

***D'évidence, il conviendrait d'aller du côté de l'Asie, au moment ou nous redécouvrons de larges espaces de la philosophie grecque jadis tournés en ridicule ou ignorés, pour reconnaître la profondeur de l'abalourdissement de notre Raison. Lao-tseu, le Taoïsme, les bouddhistes chinois, les maîtres***

[409] *Valère Novarina, « L'homme hors de lui » (Propos recueillis par Jean-Marie Thomasseau), Europe, op. cit., p. 165.*

[410] *Ibid, p. 167.*

[411] *Jean-Marie Pradier, « L'anima(l) ou la kénôse de Dieu », Europe, op. cit., p. 41.*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***spirituels tibétains du Japon et de l'Inde ont indiqué les voies qui conduisent à la plénitude par la dépossession.***[412]

Non sans humour, il termine son article par ses mots : « Novarina chinoise. […]. François Julien s'attelant à la poétique chinoise cite un poéticien qui assure qu'un texte littéraire est le plus réussi quand, "tandis que notre regard est tourné de ce côté-là, notre main écrit de ce côté-ci."La première règle de l'art d'écrire, assure le sinologue, « serait celle d'un écart concerté entre la visée du texte et ce dont il traite nommément […]. A l'admettre, disons que l'auteur de *L'Inquiétude* est eurasien ».

Par parenthèse, nous aurions pu tout aussi bien évoquer l'Amérique du Sud telle que ressentie par Artaud, un des enseignements majeurs des Tarahumaras (et du « boire Ciguri ») pouvant se résumer dans l'affirmation « Le monde est un langage. Tout le réel parle. » de *Pendant la matière* (p. 121). Enfin l'idée amérindienne d'un chant de guérison qu'on porte en soi nous paraît correspondre à un des aspects de la conception novarinienne de l'écriture ; de même, les « pratiques scripturaires de l'Antiquité […] pouvaient, comme à Pergame, servir de thérapie »[413]. De même, l'antiquité grecque a connu des logothérapeutes, à commencer par Antiphon d'Athènes.

### 1.2.4. La viande et l'esprit

Pourtant donc, c'est surtout la capacité à rapprocher les inconciliables (à « unier les séparés », pour reprendre ses termes) que Novarina retient du Taoïsme : cette dimension, nous l'avons étudiée dans « Invention verbale et musicalité » mais sans citer l'exclamation suivante : « Malheur à qui n'accepte pas d'être en viande et esprit » (D.V., p. 112), ce qui nous rappelle le « gong et ouate » michaldien (mais aussi l'anagramme tripes / esprit, pointé par Serge Pey). Enfin, dans l'image d'«une boule qui contient rien » mais qui « exprime partout qu'elle contient tout » (*in* D.V.), on a peut-être une nouvelle définition de l'homme. On en a d'ailleurs une autre, plus claire, à la page 98 du *Drame de la vie* :

***Voyez l'homme comme il monte toujours tout haut avec sa tête spirituelle qui veut toujours viser les sommes sans perdre la partie fesse qui reste en bas.***

Le plein et le vide sont aussi associés mais on pourra assez comiquement établir une sorte de hiérarchie (ce qui est anti-taoïste) : « Le vide est pire que le plein, j'entends plus rien » (D.V., p. 23). A la page 25 de *L'Atelier volant*, on propose un paradoxe (« Quant à vous, Trou, prenez ce rien pour apprendre ») et à la page 22, une sorte de proverbe : « Ce n'est pas parce qu'il n'y a plus rien qu'il faut s'en priver » ; à la page 84, on jouera avec l'idée de vide et d'accueil : « L'hospitalité de ce trou doit être récompensée ».

Dans *La Scène*, on lance « Rien n'est plein que de vide » (p. 18) et on donne du prix au rien : « Nous vénérons les choses qui ne sont pas là et nous sommes pleinement satisfaits d'avance de ce que nous ne possédons pas ».

On posera encore, autre rapprochement audacieux et amusant : « L'immobilité est de mèche avec l'action » (O.R., p. 73). De même, plancher et plafond (deux mots se ressemblant vaguement : deux syllabes, entame en pla) sont souvent rapprochés (et parfois confondus). Le jeu pourra aussi concerner des couleurs : « le théâtre blanc de la noirceur définitive » (O.R., p. 122). Ici, vie et mort, naissance et vieillesse seront des sujets privilégiés : « depuis nourrisson où je puais jusqu'au cadavre où j'vais me sentir si mal » (O.I., p. 28), « Ils sont morts et cependant ils sont vivants » (O.I., p. 47), etc.

[412] ***Ibid, p. 43.***

[413] C'est ce que nous rappelle Jean-Marie Thomasseau dans le texte introductif de la revue *Europe*.(op. cit., p. 5).



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

On veillera à ce que, des deux côtés de la barrière (plein/vide, vie/mort, etc.), personne ne soit lésé : ainsi, chaque personnage ou presque trouve son opposé à un moment ou à un autre ; on l'a vu pour Portion du Chef / Portion du chien mais cela concerna aussi « Jean Foutrager » (foutre, Eros) / « Jean Cadavrer » (cadavre, Thanatos) à la page 214 du *Drame de la vie*, « l'Enfant du Trou d'Vif » / « l'Enfant du Trou de sapin » (J.R., p. 60) ou « Jean-manque-de-tout » / « Jean-manque-de-rien » (J.S., p. 68). Dans ce dernier cas, l'auteur s'inspire sans doute du « Jean qui pleure » / « Jean qui rit » de la tradition française (et des docteurs de La Fontaine, aux diagnostics opposés) ; ces Jean là sont très complémentaires : « Jean-manque-de-tout dit : Je manque de rien. Mais Jean-manque-de-rien lui lance : J'manque de tout ».

Parfois, c'est un seul et même personnage qui réunit deux dimensions *a priori* contradictoires – ainsi de l'» Adam de Gloire et de mendicité » (D.A., p. 217). Tout aussi chrétiennement, on fera des premiers des derniers en posant : « Seuls les vrais vainqueurs ont vraiment à cœur de tout perdre » (D.A., p. 233). De même, sur scène, certaines pancartes sont réversibles : « Tout est séparé » / « Tout est sexuel » (O.I., p. 114).

Dans *L'Acte inconnu* enfin, la réversibilité sera omniprésente : plafond / plancher (p. 11) ou « Voici une mort, voici une vie : deux alternances sur une civière » (p. 132). De même, aux pages 39-40, on associe des choses également différentes : table à ouvrir le tube / dessus-de-lit à dormir debout, trou à idée / trou à boire (et boîte à palabrer) et surtout trou funèbre / trou d'lumière. Bref, on retravaille dans la pièce les rhétoriques évoquées ci-avant : trou et dieu (p. 146), feu et vide (p. 104), vide et cerveau (p. 42) – et notons en passant ces autres occurrences : « Viens, vide plein de rien (p. 87), « lavez-moi la tête de toute pensée » (p. 137), « trou à erreur » (p. 172), « sapinière de non-être » (p. 120), « habiter une bête » (p. 130) et « boîte de bois » (p. 123). A la page 163, on a même une amorce de joute poétique concernant les pantins : sont-ils vides ou « nés chair et souffle […] dans la chair d'amour » ? L'interrogation, bien sûr, s'applique à l'homme et au mystère de ses origines.

Pour en finir avec *L'Acte inconnu*(t), notons qu'on y évoque des « animalités » (cinq à ouvrir à la page 176,) des trous sacrés à la page 115 et une « lumière » qui « vient d'en bas » à la page 165 (sans doute une métaphore pour ut ou parole) ; pour ce qui est de la scène proprement dite, remarquons l'harmonieuse bicolorité (jaune/rouge, etc.) de certains costumes. Encore une fois, rien n'indique que Novarina laissera tomber cette rhétorique faite de bois, de vide, de viande et de réversibilité, certes omniprésente dans *L'Acte inconnu* mais qui l'était déjà dans *Le Babil des classes dangereuses* ou *L'Atelier volant* – affaire à suivre, donc…

### 1.2.5. Un Samouraï de la littérature

Signalons encore qu'une œuvre comme *Impératifs* (*in* T.P.) ressemble étrangement à *Hagakure*, le cahier des charges des Samouraïs (voire à un livre de contraintes écrit par un oulipien devenu fou) : comme auteur, Novarina semble quelqu'un de très discipliné qui éprouve le besoin de s'encourager lui-même, de se lancer toujours « En avant, aspirant ! » avec beaucoup d'humilité et surtout de savoir toujours à peu près où il va. C'est pourquoi il multiplie rails, bornes, jalons et points de repère. Pour *La Scène*, il n'avait pourtant, au départ que, deux idées (faire jouer les régisseurs et donner un coup de poing sur le sol) mais cela fut déclencheur, fondateur et lui suffisait largement : tout était déjà là ; il ne restait qu'à travailler et à se laisser travailler/traverser par la parole – ce qu'il fit…

L'écriture, l'organisation d'une œuvre comme celle de Novarina, a peut-être même à voir avec l'idée, chère à Sun Tzeu, de stratégie, d'organisation militaire (voire l'approche



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

guerrière d'un véritable Samouraï de la Littérature) : dans le texte évoqué ci-avant , Jean-Marie Thomasseau fait d'ailleurs remarquer que les Orientaux classent la calligraphie dans les arts martiaux « par la précision qu'elle requiert dans l'entame du geste »[414] ; cette idée d'écriture/art martial (de contre-attaque) pourrait presque se retrouver dans *L'Atelier volant*, *La Lutte des morts* et *Le Babil des classes dangereuses* – mais encore *L'Origine rouge* où, si Dominique Pinon crie « Mort à la Mort », c'est peut-être comme un cri qui tue (quant au saut qu'il effectue pour aplatir le crâne, il requiert une certaine précision et a peut-être à voir avec le karaté).

Mais si, comme on l'a vu, il parle du vide aussi pertinemment qu'un grand penseur venu d'Asie, Novarina (dont le nom contient Nirvana) excelle encore dans le rien, inventant dans *L'Origine rouge* (p. 165) un homme « souffrant de néandrie » qui ferait bon ménage avec la Môme Néant et autres gens de Néandre n'existant donc que par le mot, sur le papier, dans l'imaginaire.

Terminons avec ce développement d'Etienne Rabaté autour de « personne » (qui annonce tout naturellement la partie qui va suivre) :

***« Personne » est en revanche l'un des signifiants majeurs du texte, intrinsèquement lié à la dimension théâtrale, en raison de l'étymologie bien connue (le masque de théâtre). […]. La « personne » de l'acteur, c'est à la lettre un mort-vivant qui surgit de dessous les planches, un homme qui, parce qu'il n'est que l'acteur, peut « rejouer « à l'envers » le mythe de Pinocchio », et ne fait sens que s'il mime la rigidité mortuaire des origines de la parole, pour donner à celle-ci toute la place.***[415]

## 2. Pinocchio, [le] plus beau de tous nos mythes

### 2.1. Une rhétorique du bois

Si on l'a précédemment rapprochée de la notion de forêt, l'idée de bois peut aussi concerner le pantin ; on pourrait presque parler d'une rhétorique du bois ; chez Dante, l'arbre – ou serait-ce le bois de la croix ? – semble inviter à la vie et au début du livre de Collodi, c'est bel et bien un bout de bois qui demande à être sculpté. Cette demande fut d'ailleurs amplifiée dans l'adaptation cinématographique que Roberto Benigni fit du conte (ce clown lunaire étant ici à rapprocher du Toto-pantin qu'on voit danser dans l'émission qu'ARTE consacra à l'écrivain), le bout de bois en question se transformant en tronc d'arbre (il fallait tenir compte de la taille de l'acteur italien) tout à la fois farceur, violent et comiquement expressif.

Quant à la condition d'acteur, elle sera évoquée en « termes pinocchiens » (sic) par Patricia Allio :

***[…] il faut aller […] jusqu'à penser l'homme de bois, l'homme crée par l'homme, d'ou surgissent nouvellement les mots, ou apparaît le langage dans toute son étrangeté. Pinocchio manifeste certainement une des formes de l'anti-psychologisme novarinien et s'il fallait reconnaître une des marques de l'influence de Novarina sur ces comédiens, alors ce serait peut-être celle-là. Explorer la face de l'homme-pantin, dans la désincarnation et la déshumanisation***

414 *Ibid*., p. 5.

***415 Etienne Rabaté, « Valère Novarina et la poésie active », Valère Novarina, Théâtres du verbe, op. cit., p. 63.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***nécessaire à l'advenue de l'autre dimension qu'il s'agit de révéler et d'explorer. […]. L'acteur-pantin peut et doit être pensé ainsi au nom de l'expérience du dessaisissement, de la traversée du non-moi exigée depuis toujours par l'auteur, dans la fameuse Lettre aux acteurs. Paradoxalement, seul l'homme de bois autoriserait la non-langue de bois. La figure de Pinocchio aide à penser l'acteur mais s'inscrit également dans le cadre plus général d'une référence au théâtre de marionnettes.***[416]

Evoquant la question du bois, Christine Ramat note à son tour un paradoxe qui va dans le sens de Patricia Allio :

***A travers la figure allégorique de Pinocchio, il s'agit de refaire au théâtre l'expérience paradoxale d'une parole vraie. […] à une époque où l'idéologie toute puissante de la communication assène tous les spectacles simulés d'un réel transparent, l'acteur Pinocchien vient rappeler la nécessité de les excéder en les confrontant à leurs doubles grotesques et artificiels. Pinocchio incarne ce paradoxe : seul l'homme de bois peut lutter contre les langues de bois.***[417]

Chez Novarina, le bois pourra encore être lié (mais cela rejoint les idées évoquées ci-avant) à l'idée de musique : les fameux tubes et autres tuyaux novariniens seraient-ils donc en "bois de tibia" ? Il se trouve que, dans certaines sociétés très anciennes et même qualifiables de préhistoriques, certains instruments étaient bel et bien en os – selon les spécialistes, tube viendrait d'ailleurs de tibia. Or, il existe une ressemblance fondamentale entre un pantin et ce type d'instrument à vent en ce que c'est bel et bien le vide qui les constitue.

L'étonnant, c'est ce qui se passe sur scène : on y réalise en effet que si l'acteur a sans doute quelque chose d'un pantin, il n'est certainement pas raide comme un bout de bois ou sec comme un coup de trique qu'assènerait Gnafron, mais au contraire d'une très grande souplesse. A l'occasion d'une discussion, Novarina nous a d'ailleurs révélé qu'un acteur comme Dominique Pinon, tennisman à ses heures, était un sportif accompli – or, cela se retrouve sur scène, où il court littéralement dans tous les sens (que ce soit dans *L'Origine rouge*, *La Scène* ou *L'Acte inconnu*). Pour se servir à nouveau d'une imagerie de science-fiction, disons que l'acteur, agi-parlé (et/ou parlé-agi), fonctionne un peu comme un robot – mais un robot qui serait souple.

Jean-Louis Rivière nous le rappelle dans une chronique qu'il fit pour France Culture : Vitez et Baty appelaient de leurs vœux un retour en force de la marionnette, incapable de se laisser submerger par les émotions (l'idée était déjà présente chez Craig) : sa modestie matérielle, son étrangeté et sa désuétude intéressent donc aussi Valère Novarina.

## 2.2. Le souvenir de Gugusse (et de la loterie Pierrot)

Assez logiquement, on tombe donc souvent dans l'œuvre sur les mots « bois », « marionnette » ou « pantin ». On parodie l'entame en « Ainsi font » dans « ainsi sont » (D.A., p. 320), on parle d'«hommes de cartons » (C.H., p. 259), d'un « pantin de rien qui attend » (C.H., p. 289), du « pantin de ma mère » (S., p. 30), de « ma grosse marionnette » (p. 29), etc.

[416] ***Patricia Allio, « La Passion Logoscopique », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 119.***

[417] ***Christine Ramat, Valère Novarina. La Comédie du verbe, op. cit., p. 184.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

C'est une rhétorique qui nous paraît très difficile à étudier, les notions en question étant presque toujours présentées de façon déroutante et inattendue. Dans *Le Babil des classes dangereuses* par exemple (p. 295), Guignol se "verbifie" en « guignoler » et on le rapproche même de « sanguignoler » (ceci dans la proximité de « faces blanchardes » évoquant celle d'un clown) ; ailleurs dans la même œuvre (p. 250), on se découvrira des caractères de pantinité : « Sans pieds suis donc alors pantin, de homme vire mort ».

Dans *La Lutte des morts* (p. 469), on évoque peut-être une sorte de scène portable dans la mention bizarre d'un «hôm qui port un thtr » (puis qui « porque son théâtre ») : serait-ce un castelet ? Dans *L'Atelier volant* (p. 95), une didascalie évoque d'ailleurs un « castelet de marionnettes ». Cet intérêt pour le pantin et l'univers qu'il implique nous paraît logique, l'état d'homme n'étant pas toujours présenté comme très satisfaisant : « Nous sommes en viande et nous souffrons. Nous voudrions être en bois » lance-t-on dans *Le Drame de la vie* (p. 70).

Le mot « pantin », quant à lui, se retrouve dans le « moulin de Pantin » de *Je suis* (p. 80), qui évoque encore le vent (comme pour les instruments mentionnés ci-avant) et nous rappelle l'expression « on entre ici comme dans un moulin » (un retravail en « on entre ici comme dans un pantin » étant peut-être implicitement suggéré). Mais la présence effective du pantin est en fait sensible dans de nombreuses images, parfois cryptées ; ainsi, la marionnette à manchon de type Guignol nous paraît présente dans l'évocation d'un « homme qui avait deux têtes à la place des mains » de *Je suis* (p. 55) : on retrouve ici l'idée que, dans le corps novarinien, les mains ne sont jamais complètement des mains (*idem* pour le sexe, les pieds, les oreilles et la bouche) : dans sa façon de voir, on pourrait tout à fait penser par les mains, par exemple. Ici d'ailleurs, on ne parle pas forcément d'un corps en bois : « Tu es en bois de corps » dit-on, par deux fois, dans *L'Origine rouge* : qu'est-ce à dire ? Est-ce la même chose ?

Dans *Je suis* (p. 165), il y a l'idée que la marionnette, c'est le corps même : ce corps, il n'a « plus que moi pour l'animer » (comme si Dieu n'était plus là) et on s'adresse à lui pour dire : « Si je t'anime plus, tu tourneras cadavre » La perspective d'une marionnette à terre qui serait le corps est une métaphore de la mort ; « [à] l'intérieur d'un bonhomme », il faut qu'» il y [ait] un bonhomme » (J.S., p. 165) ; sinon, l'animation est impossible et le pantin reste sans vie. Dans un même ordre d'idée, on parle aussi, dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 59), du « corps de quelqu'un sans personne dedans » : la viande n'est pas la preuve qu'il y a quelqu'un dedans. D'autre part, nous explique Christine Ramat, qui évoque les pièces du début, (mais son propos nous paraît pouvoir être généralisé aux autres pièces), « les figures sont drôles » :

***On trouvera celles qui appartiennent au répertoire du théâtre comique comme Pantalon, Scapin, les docteurs, mais aussi celles de Gédéon, de Lulutte, le père Boucan et l'Enfant Gendarme qui évoquent le théâtre de Guignol.*** [418]

En consultant *Guignol*, *les Mourguet*, livre passionnant et très documenté de Paul Fournel, on pourra même, en lisant d'anciennes pièces pour pantins (il y en a quelques unes à la fin de l'ouvrage), tomber sur des phrases novariniennes en diable : une affirmation comme « le bât est en bois donc il est à moi » (que Pommardin jette à la face de Guignol dans *Le Marchand de Picarlat*) semble sortie d'une œuvre de Novarina – c'est peut-être même un cas de plagiat par anticipation. Quant à la figure classique de Gnafron (par opposition à Guignol), si elle semble assimilée à la parole même dans *Je suis* (p. 154), c'est que « la parole commence toujours, avant de parler, par frapper avec des bâtons ». Cette parole,

[418] ***Ibid, p. 149.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

elle est directive, impérieuse, prescriptive (elle nous somme d'hommer) : c'est elle qui a frappé les trois coups : « D'où vient qu'on parle ? Que la viande s'exprime ? ».

Quoi qu'il en soit, il semblerait que le petit monde lyonnais inventé par Laurent Mourguet fasse aussi partie, peu ou prou, des influences de Novarina. Mais c'est surtout le spectre de Gugusse, de la Loterie Pierrot et tous les souvenirs de la foire de Thonon qui refont parfois surface dans sa littérature. Il semble en effet que cette image d'un homme contrefaisant le pantin (en général, c'est le contraire) ait fortement marqué l'imagination de l'enfant que fut Valère Novarina.

Considérant *Le Babil des classes dangereuses*, Marion Chénetier dit de la pièce qu'elle « met en scène la condition humaine vouée à une parole piètrement accouplée au corps, une parole en état d'inadéquation fondamentale vis-à-vis du corps »[419] : c'est un autre décalage difficile à étudier : s'il y a des « situations mécaniques », dit-elle, les corps sont « agités du dedans par la parole impérieuse et mystérieuse » et cette parole est donc « déguisée également », par l'homme.Rhétoriquement parlant, on recense d'autres jeux abscons avec le pantin ; dans *Le Jardin de reconnaissance*, par exemple : « En figure finale de la vie, je dirai : "Je remis ma vie dans la tête du pantin Assez-bien" ». Ici, l'on dirait, mais ne l'affirmons pas, une parodie de l'expression "remettre sa vie dans les mains de quelqu'un" – le « quelqu'un » étant donc le « pantin Assez-bien », qui pourrait n'être autre que le « divin Peut-être ». Dans *L'Opérette imaginaire*, les pistes sont encore plus brouillées (les notions d'« homme », de « rien » et de « pantin » se trouvant mélangées) : « Mon pantin c'est pas moi c'est mon pantin. Je me déguise en homme pour être rien ». Dans *La Scène*, on pourra, comme Fantoche de Gugusse « [s'ennuyer] de [sa] grosse marionnette » (p. 29) : cette grosse marionnette, c'est peut-être un état antérieur où Dieu était présent (mais ne l'affirmons pas).

## 2.3. Fils ou manchon ?

Pour évoquer à présent la scène proprement dite, disons que rapprocher le théâtre des marionnettes novariniennes du théâtre de marionnettes japonais et de l'innovation révolutionnaire du maître manipulateur Yoshida Bunzaduro (qui, vers 1730, remplaça la poupée à manchon tenue par de grandes marionnettes animées par trois hommes chacun) serait sans doute une très grosse erreur (même si dans *L'Acte inconnu*, il s'inspire peut-être de cette technique).

Chez Novarina, en effet, s'il y a quelque chose derrière-dessous, c'est la parole – mais l'idée qu'il y aurait également, du point de vue de l'acteur, quelque chose devant (la voix ? le masque ? quelqu'un d'autre ? un pantin ? le « Pantin Parole » ?) est encore une autre obsession. Dans *Pendant la matière*, Novarina parle d'ailleurs de l'acteur en ces termes : « le voici devant vous, saisi de devant, transporté et portant. » (p. 76). Portant, mais quoi ? En tout cas, il y a non seulement une portée, mais aussi, semble-t-il, une offrande, un don (un cadeau voire).

Quoi qu'il en soit, il semble qu'il y aura toujours, chez Novarina, une même volonté de brouiller les pistes, le mot même de « pantin » – ou de « marionnette » (qui, comme on sait, vient du mot Marie) – étant remplacé par les expressions « leurre », « faux homme » et « effigie d'homme » dans *Pendant la matière* (p. 10) ; dans la même œuvre et à la même page, l'auteur affirme encore : « Nous ne sommes pas des parlants, mais des animaux parlés, des êtres inanimés à qui la parole parle » Ici clairement, l'homme est assimilé à un pantin, la phrase rappelant la « Lettre du voyant » de Rimbaud (un "parlé" lui aussi). Quant

[419] Marion Chénetier, « L'Architecture du souffle », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 95.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

au pantin suspendu par des fils, il est certes creux et vide mais ce n'est qu'une métaphore car il ne l'est pas dans sa forme, son aspect, sa présentation ; or, ce n'est pas le seul type de pantin : conformées en gros comme des moufles, ainsi sont les marionnettes sans fils, dites à manchon (voire à gaine). Dans ce vide, il y a l'éventualité de la marionnette, sa possibilité : c'est peut-être de là que vient l'idée novarinienne que « l'organe de la parole » n'est autre que la main.

Dans son bref essai intitulé *Sur le spectacle de marionnettes*, Kleist, lui, compare le pantin à un ours. Défié à l'épée, l'animal s'avère plus efficace que l'escrimeur le plus émérite car il est vide, insensible aux feintes, aux bottes secrètes voire à l'esbroufe de son adversaire ; par sa seule patte, il pare à tous les coups. Or, comme Kleist, Novarina croit à la perfection du pantin et ce n'est sans doute pas un hasard s'il considère Pinocchio comme un mythe majeur ; il s'en explique dans *Devant la parole* :

***Le théâtre fête la Déreprésentation humaine, nous lave de toutes figures. L'acteur, c'est un absenté qui s'avance, un homme défait, doué d'un manque et renoncé à lui-même. Le théâtre est un lieu de retrait et de profond désengagement humain. Un masque enlève le visage. Une face est inversée. Le théâtre est un art tranchant, froid, sans vérité et sans témoignage. Il ne rend de comptes à personne, n'a rien à défendre et rien à déplorer. Un lieu d'une absolue clarté coupante, d'une acidité solaire. L'acteur, c'est l'homme moins l'homme. Un homme en moins. Le plus beau de nos mythes n'est ni Faust ni Don Juan, mais le mythe de Pinocchio.***

### 2.4. Corps et tuyau : « vive le tube ! »

Dans *Le Drame de la vie*, les notions de corps et de tube (ou de tuyau) sont parfois rapprochées : on va jusqu'à dire que « le corps est un tuyau, un souterrain d'un monde à l'autre » (p. 218). Dans *Le Jardin de reconnaissance*, le corps est assimilé au « tube de la parole » et on parle du « trou de la vie » dans *L'Origine rouge* (p. 50).

On parle encore de « tube lumineux » dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 66) : par ce tube (« Je suis est un néon ») passe de la lumière mais ce n'est pas toujours présenté comme très agréable ; à la page 220 du *Drame de la vie*, par exemple, on nous promet un interrogatoire de type policier : « des gendarmes leur pénétreront dans les tubes avec des ampoules lumineuses ».

Dans *La Scène* (p. 67), on a encore l'idée d'une « Lumière qui nous accable » : le corps pâtit aussi de cette lumière qui nuit. Autre précision importante : la lumière ne concerne pas que le corps : « le monde est allumé pour examiner les choses » (D.V., p. 242). Qu'est ce qui luit ? Le soleil, le monde ou le corps ? Ici : sans doute les trois.

Si on ne parle pas de tuyau, on parlera de trou mais le mot s'appliquera peut-être plus volontiers à la bouche (ce « trou qui verbe ») ou au vagin de la « percée » (Eve) qu'au corps tout entier. Quoi qu'il en soit, le trou joue un rôle très important : il est ce qui permet de « donner passage à quelqu'un » (D.V., p. 235) mais on ne présentera jamais ainsi les « trous de la négativité », qui sont ceux « dont nous ne sortons pas ». Pourtant le statut de ce trou-là reste complexe et ambigu : dans le dessin proposé ci après, c'est « droit au cul que bise vente » et que passe le souffle de la parole – dans *L'Acte inconnu*, l'anus est nommé sans périphrase : c'est un trou qui, à l'image du crâne, suscite un questionnement hamlettien.

### 2.5. Trou d'vif et Trou de sapin



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dans *La Scène* (p. 29), on lance une sorte de « Salut aux trous » en vantant ceux de nos « prédécesseurs » et en s'exclamant « Gloire à la chair pleine de noms », chair (et généalogie) dont nous sommes issus : par les trous passe la vie. C'est un message très positif ; cela pourra se dire de façon humoristique et exclamative : « En avant les tuyaux ! », « Vive le tube !» ou « Joie dans les trous ! ». Cela dit, le « Trou de sapin » (J.R., p. 60) qui évoque un peu l'intérieur d'un cercueil, reste présent lui-aussi : comment concilier ce trou de bois (celui du vide des pantins) au tube tubal de la vie ? C'est justement le tour de force que réussit Valère Novarina.

Le paradoxe est donc que ce bois lié au vide est aussi lié à la vie. Si le corps est en bois, cela n'implique pas qu'on soit de bois (comme dit l'expression) et n'empêche aucunement les pantins humains de vivre, de « faire sexe » et de se reproduire : il y a même « lieu de louer » et de « [vénérer] les femmes de bois qui nous ont faits de bois » (O.R., p. 173) : on chante la joie d'être de(/en) bois.

L'ambiguïté du mot bois se retrouve un peu cette affirmation : « la réalité de la chair humaine est en bois et en faits » (O.R., p. 52) ; ici le « bois » rend peut-être un son creux tandis que les « faits » sont indéniables : il y a le bois d'Ithaque (et en filigrane : ce que cache le cheval de Troie) et ce qu'on voit mais qui ne cache rien. Comme expression , la langue de bois (retravaillée en « oreilles de bois » dans *Le Drame de la vie* à la page 257) évoque certes une forme de mort mais la parole trouante novarinienne n'a rien avoir avec cela : elle procède d'une énergie divine qui nous permet d'« hommer ».

Dans *La Scène* (p. 32), on a pourtant le cas d'un qui raconte sa vie comme « l'histoire d'une marionnette agitée par les choses déjà toutes dites » : il y a sans doute, hélas et en effet, un essoufflement (malgré tout relatif) de la parole initiale (qu'on a parfois refusée et à laquelle on a opposé des mots parfois creux ou qui se sont galvaudés, s'érodant, s'effritant, perdant de la force, devenant des lieux communs) mais le souffle divin opère quand même (« Grand mère brosse encore » eût dit Frédéric Dard) et l'homme est toujours là.

Sur scène, même paradoxe : les acteurs sont des robots souples, des pantins sportifs, de vivantes sarbacanes et des joueurs de squatch capables, tels des tuyaux humains, de faire circuler et résonner la parole dans tous les coins et recoins d'une salle de théâtre. Bois et vide font retour dans *L'Acte inconnu* : on parlera du « bois de moi » (p. 165) et du « bois d'moi » (p. 98), d'une « main de bois » (p. 115), du vide au centre des marionnettes qui « permet leur mouvement » (p. 163), du « milieu du rien humain » (p. 18), d'un rien qu'on extrait de ses mains (p. 138), d'une « fumée humaine » (p. 138) en forme de pantin, d'un « pantin de ma mère » (p. 138) qui se dit « arrivé par terre par son trou » (sans doute l'orifils de Gertrude) et de « scènes de fantoches » (p. 47) dont on voudrait qu'elles cessent. On le réalise : dire « Taisez-vous, Pinocchio », c'est dire "taisez-vous, parlé", la métaphore du pantin de bois s'appliquant à l'homme en général – et pas seulement à l'acteur.

## 3. Vide, kénôse et pantinité

### 3.1. Valère Ocarina

La consigne de celui qui tire les ficelles – image peu novarinienne (ici, c'est plutôt du sol que vient le mouvement) – semble ici rejoindre l'idée (qu'on pourrait donc apparenter à la pensée taoïste) que l'acteur doit faire le vide en lui-même afin qu'advienne le souffle. Il doit être en bois – mais d'un bois poreux. L'acteur doit se faire passeur de parole. Il doit être capable de se plier à une discipline d'acier. Il doit se pantiniser, être parlé, soufflé. Devenir un instrument de musique. Donc en bois – comme le sont souvent les instruments. L'acteur



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

doit oublier son humanité, devenir un tuyau à l'image de l'auteur lui-même lorsqu'il écrit. Car contrairement au possible mot-valise contenu dans "Novarina" (cf. (n)ovateur + ocarina), l'ocarina n'a pas à être novateur : à l'image de l'acteur, il doit être traversé par la parole.

Ce traversement concerne manifestement le dessin qui fit la couverture de la revue *Java*, du programme de la Comédie Française, et de la réédition chez P.OL. du *Théâtre des paroles* (il servit aussi d'affiche pour *Lumières du corps*, l'adaptation proposée par le metteur en scène Jean-Pierre Armand). Ici, les deux parties rouges représentent peut-être la parole qui, venant du sol ou rebondissant dessus, traverse, crucifie, empale, embroche, embrochettise l'acteur (l'homme ?) qui, dans un mouvement de convulsion vers le haut, s'anime, agit, s'agite dès lors comme un pantin. Nous sommes peut-être même en présence d'un auto-portrait de l'auteur voire d'une représentation du « Vieil Adam parlé ». Bref, cet être apparaît sous nos yeux comme un chien savant (de Dieu ?) ou un animal marin (dauphin, otarie) se redressant vivement comme marionnettisé par quelque dompteur invisible habitant le sol (une taupe ?).

Précisons que le pantin en question est donc plutôt du type dit "à manchon" et que, comme toujours dans le théâtre novarinien, le sol joue un rôle à part entière – et même plus que primordial : c'est qu'il est, au même titre que la couleur des décors – dont Novarina déplore, non sans humour (car la chose paraît difficilement réalisable) qu'elle ne concerne pas également les coulisses (qu'il projette de repeindre pour les mêmes raisons) –, ce qui confère de la force aux acteurs. Pourtant, le supplice du pal pouvant faire mal (et la main se faire fouillante, fouaillante, aller à l'os), il y a peut-être, comme chez les prophètes une forme de résistance au début (cf. Moïse, Gédéon, Jérémie) et des moment de doute (même et surtout chez Jésus) ; un certain cabotinage liée à d'humaines tentations (désir de célébrité, etc.) peut sans doute aussi constituer un problème, un frein. Mais la Parole, soit le Verbe, passe finalement et l'acteur, comme l'écrivain et le prophète, devient un parfait pantin.

Poétiquement, Novarina semble prendre au pied de la lettre certaines rhétoriques bibliques : c'est ainsi que le prophète n'agit pas (*idem* pour Adam) mais cela n'est pas forcément valable pour Eve (ni pour Lilith, Lucifer, Pandore ou Prométhée) car ce pantin-là s'est comme révolté en sortant de son originelle pantinité – même si cette sortie n'est que très relative.

Il faudrait aussi parler du Golem qui, dans certaines traditions, s'anime quand on fait passer des textes sacrés dans ses orifices : à l'image du Frankenstein de Mary Shelley (ou des robots d'Asimov), cet homme fait de « glaise de glas » n'a pas la possibilité théorique d'être autre chose qu'un pantin mais il pourrait cependant arriver qu'il coupe les fils dans une certaine mesure – pourtant, encore une fois, sa liberté resterait tout à fait relative : ce ne serait qu'une illusion, une apparence de liberté.

Toutes ces idées un peu baroques, non complètement nouvelles (et ici donc liées à une certaine tradition biblique) mais s'exprimant avec une force poétique objectivement très troublante, ces idées donc se retrouvent un peu dans *Pendant la matière* (p.10) où la parole est même une « main » qui nous porte ailleurs et nous fait nous mouvoir.

### 3.2. Une autre figure du Christ

Il s'agit comme on sait d'une grande question philosophique, mais posée par un poète ; ici, l'on ne se pose pas la question du destin, du *fatum* antique et l'on ne se demande pas si l'homme est le produit de l'hérédité et du milieu : l'on revisite le mythe de Pinocchio et l'on en fait implicitement une sorte de saint, une figure christique.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Cela dit, c'était déjà le cas dans le conte de Collodi où la crucifixion était remplacée par une pendaison (les lyncheurs étant, eux, assimilables à des larrons absolument non-repentis) :

***- […] il faut le pendre ! Pendons-le ! - Pendons-le » répéta l'autre Sitôt dit, sitôt fait. Il lui attachèrent les mains derrière le dos et, après lui avoir passé un nœud coulant autour du cou, ils le pendront à une branche d'un gros arbre qu'on appelait le Grand Chêne. Puis ils s'assirent dans l'herbe en attendant le dernier soubresaut du pantin. Mais trois heures plus tard, le pantin avait toujours les yeux ouverts, la bouche fermée et il gesticulait plus que jamais. […] Cependant le vent du nord s'était levé et, soufflant et mugissant furieusement, il ballotait çà et là notre pauvre pendu, qui se balançait comme le battant d'une cloche en train de carillonner. Ce balancement lui causait d'atroces douleurs et le nœud coulant qui se resserrait de plus en plus lui coupait la respiration. Peu à peu, ses yeux se brouillèrent, et bien qu'il sentît la mort venir, il espérait toujours que, d'un moment à l'autre, une âme charitable viendrait le secourir. Mais quand, à force d'attendre, il comprit que personne ne viendrait, il pensa à son pauvre papa… et il murmura : « Oh, papa ! Si tu étais là !… » Il n'eut pas la force d'en dire davantage. Il ferma les yeux, ouvrit la bouche, étira les jambes et après un violent soubresaut il resta tout raide.***[420]

Puis une fée aux cheveux bleus recueille le corps du pantin et on assiste à la résurrection de ce dernier : on voit qu'ici, les correspondances (parodiques ?) avec le Christ ne manquent pas.

Le supplice de la croix est d'ailleurs, ne l'oublions pas, lié au bois : « tout prouve qu'on n'a mis en croix que des animaux en bois » (D.A., p. 170) ; « je suis crucifié au langage » affirme un des pantins de *L'Origine rouge* : si elle est rouge, c'est de colère (par refus de ce traitement) et/ou du sang qu'il aura fallu verser pour se faire transpercer. Bref, Jean des Trous n'est pas seulement le Christ en croix mais aussi Adam troué de toutes parts et surtout par la bouche, « crucifié au langage » et sommé de parler. Dans un article, Christine Ramat explique :

***[…] l'incarnation du verbe passe par l'abaissement (la kénôse). Poussant les théories kénotiques au burlesque, Novarina fait alors du bouffon, l'autre figure du Christ, dont l'extrême abaissement dans la théologie paulinienne est manifestation de la puissance divine. Ainsi on ne s'étonnera pas que l'élévation mystique de l'acteur passe par le ridicule et qu'inversement le comique soit l'objet d'une élévation liturgique. Louis de Funès, précise Novarina, « est un singe très saint qui rend très saintes les choses comiques et très comiques les choses sacrées.***[421]

Dans un autre article, elle estime que la marionnette, ici rapprochée du mort et du pitre, est une « figure de l'entre-deux de l'humain (dont le modèle est Pinocchio) » et « [l]'acteur en

[420] ***Carlo Collodi, Pinocchio, Mille et une nuits, pp. 62-63.***

[421] ***Christine Ramat, « La dramaturgie spirituelle de Valère Novarina », Europe, op. cit., p. 129.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

bois » est un double du Christ piteux » [422]: c'est aussi le cas (voir plus haut) du personnage inventé de Collodi. D'aucuns considèrent cependant que le mot "pantin" est péjoratif alors que c'est justement toute la noblesse du métier d'acteur que d'essayer d'en devenir un, de tendre vers la pantinité.

### 3.3. Pantinitude de l'acteur

Devant eux, les acteurs, nous sommes, ne l'oublions pas, comme devant des martyrs empalés ; cela, qui n'est pas pure rhétorique, force le respect : c'est qu'il faut accepter la marionnettisation et même, dans le cas des artistes comiques, une sorte de mariolisation qui implique une abnégation remarquable, une *kénôse* d'un certain type – et que le Schpountz de Pagnol justifiera en d'autres termes, en évoquant l'utilité cathartique du rire et l'importance sociale du clown.

Cela dit, ce qui peut aider à la pantinité, c'est que le texte s'y prête : très concrètement, pragmatiquement, il faut que l'acteur ait envie, car cela ne va pas sans souffrance, de se laisser traverser par lui ; Louis de Funès constituant sans doute une sorte de cas à part, on pourrait presque concevoir que d'excellents acteurs tels que Roland Bertin, Darry Cowl ou Michel Galabru se laissent parfois aller à un cabotinage tout relatif et à certaines facilités (voire à d'éventuelles petites ficelles du métier) lorsque le rôle n'est pas vraiment à la hauteur de leur talent et de leur potentiel de pantinité – c'est (du moins on peut le supposer) que le sujet n'a pas eu l'heur d'exciter le pantin en eux…

Pour finir, le concept de « pantinité » renvoie à une certaine solitude – qui concerne aussi le personnage de Casanova tel que filmé par Fellini (qui l'assimilait à un pantin tragique). Cette solitude, sans doute lié au vide (celui de l'existence humaine ?), explique peut-être pourquoi Novarina utilise aussi le mot « pantinitude », qui se présente comme un mot-valise formé à partir de "solitude" et de "pantin" : en cela, sans doute, consiste le sacrifice comique de l'acteur novarinien…

# VI. Un bluesman métaphysique

## 1. « Complaintines » et plaintes comiques

### 1.1. L'esprit du blues

#### 1.1.1. « Au commencement était la plainte »

"Au commencement était la plainte" : ainsi pourrait-on, bibliquement, dire ce qui a présidé à la naissance du blues – si nous parlons ici de blues plutôt que de plainte, c'est à cause de la modernité, de l'intensité dramatique et de la musicalité très forte dans laquelle la plainte novarinienne s'exprime en règle générale.

Cela dit, il semble que la musique de Novarina aille, la plupart du temps, beaucoup plus vite que le blues classique, parfois lancinant. Il faudrait donc plutôt la rapprocher de l'avatar plus rapide dit blues-rock ou d'un certain type de fugue mélangeant jazz et musique

422 Christine Ramat, « Opérette théologique et théologie d'opérette : les paradoxes d'une dramaturgie spirituelle », *La bouche théâtrale*, op. cit., p. 95.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

tzigane (on songe au travail d'un Grappelli et de Django Reinhart) et de musiques de danses très vives telles que le rigodon cher à Céline, voire certains quadrilles endiablés et autres square-dance ou passacailles. Les plus modernes (et il faut l'être absolument, ainsi que le préconisait Rimbaud) trouveront le moyen de comparer cette langue au funk, au rap et de prétendre que Novarina est en fait le premier écrivain techno (pour le recours à la répétition et le caractère hypnotique de sa parole) ; d'autres (nous en sommes) établiront des correspondances avec Jimi Hendrix pour le côté surprenant, ultra-rapide et faussement *destroy* de la prose en fait musicale (voire très mélodieuse) en question ; d'aucuns, enfin, évoquerons le reggae pour la critique de Babylone (voire de "Boucobylone"), toujours plus ou moins présente chez Novarina, mais surtout dans *L'Opérette imaginaire*, *L'Origine rouge* ou *L'Atelier volant*.

Enfin, si le rythme n'est donc pas tout à fait celui du blues, l'esprit est là. Et, comme dans cette musique pleine de violence mais aussi de noblesse et de dignité, le rythme semble avoir pour fonction d'interpeller autrui : nous sommes comme sommés de nous identifier (de compatir ?) à la souffrance qui est exprimée. La chose est facile et vient naturellement car la souffrance en question est inhérente au fait même d'être, au drame d'exister.

### 1.1.2. Un « Portrait de Job en clown » ?

Elle rejoint d'ailleurs souvent, cette souffrance, celle qui sourd des livres de Samuel Beckett – ce dernier, sans doute conscient qu'ils étaient un peu de la même famille, a même correspondu avec le jeune Novarina… Bref et un peu comme chez Beckett, le blues novarinien s'exprime constamment, se déploie sur des pages et des pages, *ad libitum – ad nauseam* diront ses détracteurs – avec des moments de détresse absolue et des moments d'apaisement provisoire (souvent permis par un rire libérateur).

Cette musique est, si l'on veut, celle de Job sur son tas de fumier, mais dont il est donc fait ici une sorte de portrait en clown. En fait, si nous n'avons pas intitulé cette sous partie « Portrait de Job en clown », c'est parce qu'on retire quelque chose à Job tandis que c'est parce qu'on lui a donné quelque chose (une parole, un corps) que le je novarinien se plaint. Ainsi, dans un texte comme *L'Inquiétude*, il exprime en effet une sorte de désarroi – mais comiquement rendu. Ce désarroi est-il certain ? Ne le jurons pas ; toutefois, il nous paraît sensible, manifeste qu'un malaise du je s'exprime devant nous, l'idée que quelque chose (mais quoi ?) fait masse et ne fonctionne pas (ou alors trop).

Si Céline se disait (*in Guignol's Band*) « oiseau de peur », Sosie se dit « l'enfant de Crainte et Angoisse » dans *Je suis* (p. 60) : avec de tels parents, on peut comprendre que tout n'aille pas pour le mieux. En fait, la différence entre la plainte qui sourd d'un blues comme *L'Inquiétude* et un blues de facture classique se situe au niveau du sujet de la chanson et du motif de la plainte. Le personnage novarinien est un personnage souffrant mais contrairement à un bluesman normal, il ne sait pas vraiment de quoi il souffre, ni pourquoi. Il ne sait même pas pourquoi il chante – mais, quoiqu'il arrive, il chante, babille et parle, ce qui le rend décidément proche du je beckettien et notamment de celui qui s'enfonce dans la terre dans O *les beaux jours*.

Sa plainte présente donc des aspects comiques et métaphysiques, et s'applique le plus souvent au drame de la vie, le mot drame pouvant n'être pas lié au théâtre proprement dit, et être tout simplement synonyme, ne l'oublions pas, de catastrophe, de problème majeur : « [c'est] naître qu'il aurait pas fallu » disait Céline (un autre bluesman). Quant à Job, la figure est convoquée par le diseur de *L'Inquiétude*, André Marcon insistant même sur les deux pôles de la plainte novarinienne, présentée par lui-même (et il nous paraît bien placé pour évoquer le sujet) comme à la fois drôle et terrible :



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***Il y a chez Novarina une allégresse et un blasphème. C'est un peu toujours Job, une lamentation, une déploration, une gesticulation dans le bon sens du terme, comique et pathétique aussi. Il peut faire rire et pleurer en même temps, sur la même séquence, sans passer de l'un à l'autre, simultanément.***[423]

### 1.1.3. Le Drame de la vi(and)e : « Annie a mal »

La plainte concerne aussi le désespoir « d'être en homme », « d'hommer ». D'hommer et donc de parler (sans savoir dans quel but, pour quelle raison). Le drame de la vie est aussi celui de la parole : « D'où vient qu'on parle ? Que la Viande s'exprime ? » ; ce n'est sans doute pas un hasard si cette double interrogation constitue l'incipit du *Drame de la vie*. Il nous semble que cet incipit a un équivalent très beau dans l'histoire de la littérature, celui de *Tête d'or* de Paul Claudel :

***Me voici, Imbécile, ignorant, Homme nouveau devant les choses inconnues, Et je tourne ma face vers l'Année et l'arche pluvieuse, j'ai plein mon cœur d'ennui !***[424]

Citons la suite, qui (notamment à cause de la forme interrogative) ressemble peut-être encore plus au début du *Drame de la vie* (le côté plaintif y est encore plus évident) :

***Je ne sais rien et je ne peux rien. Que dire ? Que faire ? A quoi emploierais-je ces mains qui pendent, ces pieds Qui m'emmènent comme le songe nocturne ? La parole n'est qu'un bruit et les livres ne sont que du papier. Il n'y a personne que moi ici. […]***[425]

Avec « Me voici, / Imbécile ignorant / Homme nouveau devant les choses inconnues […] », « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », « Vraoum ! Braoum ! » de *Guignol's Band*, « Dans cinq ans, le pénis sera obsolète » de *Gens de la lune* de John Varley voire celui des *Epées* de Nimier, celui de *Saint Glinglin* de Queneau et celui de *La sorcière* de Marie N'Diaye, « D'où vient qu'on parle ? Que la viande s'exprime ? est, affirmons-le (quitte à être accusé de subjectivité), un des incipit les plus surprenants qui soient dans l'histoire de la littérature. C'est peut-être même, comme dans le cas de Proust, l'incipit de l'œuvre toute entière. C'est l'Incipit. La bouche se met à parler : une porte s'ouvre, une autre se referme et c'est le début des problèmes. Pourquoi diable s'est-on mis à hommer ? L'animal ne répond pas à cette angoisse : « il se tait ».

On pourrait voir ici, mais ce serait sans doute aller trop loin dans l'extrapolation, comme un regret de l'état antérieur, voire préhistorique, bref un regret de l'état d'animal de quoi la gloire humaine fut faite. C'est encore un blues ou pour mieux dire en s'aidant du portugais une *saudade*, la nostalgie d'une option qu'on aurait pu prendre – à savoir que les choses en restent là, en l'état (d'animal) ; mais l'avons-nous décidé ? On se souvient du discours, repris plus tard par bien d'autres auteurs, que Grillus fait à Ulysse, cette défense et illustration de

[423] ***André Marcon, « L'"offrande imprévisible" », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 234.***

[424] ***Paul Claudel, Tête d'or, Folio-Gallimard, Mayenne, 1973, p. 11.***

[425] ***Autres correspondances avec l'approche novarinienne: la solitude du personnage (qui est sans doute aussi celle de l'homme en général, d'Adam face à Dieu) et la mise à distance de parties du corps (« ces mains qui pendent », « ces pieds [qui] m'emmènent »)***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

l'état porcin, cochonnique ; par son thème et ce qu'elle contient de comique, c'est quasiment un dialogue novarinien.

Pour parler du jeu d'acteur proprement dit, il est évident que, dans son enregistrement très réussi de *L'Inquiétude* (et de *L'Animal du temps*), André Marcon prend une voix subtilement plaintive, avec toute une gamme de nuances et de variations. Ces accents sont d'un bluesman, relèvent du blues. Cela, nous l'affirmons – quitte à être encore accusé, taxé de subjectivité. Notons également qu'André Marcon semble parfois dire "Annie a mal" en prononçant le mot "animal" tel que travaillé par l'auteur ; mais c'est peut-être qu'en effet Annie à mal à l'animal qu'elle n'est plus..

## 1.2. L'expression d'une plainte

### 1.2.1. Vertiges de l'amour (et de la mort)

Pour continuer à filer la métaphore musicale, disons qu'on pourrait presque parler de plaintes relevant d' un blues (mais dans l'esprit, bien sûr, l'intention) de facture classique (*roots* voire) chez Valère Novarina. Ainsi, dans tel duo de *L'Opérette imaginaire*, le temps qui passe et l'entropie sont évoqués en termes relativement simples, exactement comme en un blues déchirant fait de constats terribles :

***J'achète que des choses qui cassent / Je mange jamais qu'du temps qui passe / Jusqu'à ce que l'temps lui-même trépasse / Y a aucune solution […] / Le temps augmente, y s'accumule / Moi je t'le dis, pour t'consoler /Y a de plus en plus de passé.***

Dans ce cas-là, il y a comme un vertige de la mort et du temps qui passe. La solitude et l'angoisse face à la mort se retrouve dans la « chanson suspecte chantée par Michel Baudinat » de *L'Opérette imaginaire* (pp. 13 14) :

***Qui c'est qui m'ramassera / Une fois qu'j'm'étendrai là ? […] / Poussière, tu me repousses hors d'la lumière / Moi je t'le dis : derrière ? /Derrière la vie… qu'y-a-t-y ?***

Certes, et ne l'oublions pas, ce sont là des passages d'airs d'opérette. Mais, dans l'esprit, la rhétorique, ce sont comme des blues fort âpres, faulknériens et pouvant surtout s'appliquer à des motifs beaucoup plus communs, classiques, de plainte…

Dans les sujets habituels de la musique blues, il y a bien sûr ce que Bashung, ce Novarina de la chanson, nommerait peut-être les « vertiges de l'amour », tels que chantés, « en ritournelle, puis en yodl néantique », par la Femme Pantagonique à la page 134 de *L'Opérette imaginaire* :

***L'amour n'est pour moi qu'un tourment / Qui m'entraîne […] / L'amour n'est pour moi qu'un torrent / Qui m'emmène […] / L'amour se perd dans un torrent […] / L'amour se perd dans l'océan… / Mon amour, oh non… par ma bouche / Ton nom ne s'ra pas prononcé / L'amour n'est pour moi qu'un néant.***

Pourtant, l'amour est parfois présenté de façon moins ambiguë ; de même, le vertige qu'il implique ne concerne pas que la femme aimée. Ainsi, aux pages 151-152 de *L'Acte inconnu* (un acte de chair ?), on se sent « voler d'joie », on est plein d'amour pour tout et on donne de soi (de son temps ou en envoyant des ondes positives) à tous les êtres (« chien qui passe » et « hommes d'ici » mais aussi « note de musique », « eau qui va », « pierres » et « silences ») même si la pointe sera un classique de la chanson d'amour puisque c'est aux « yeux placés sur ton front » (l'aimée étant sans doute d'origine martienne) que l'on fera



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

allusion. La joie et l'amour sont tels qu'ils permettent une forme de résurrection : « Beaucoup de ceux qui dorment dans la terre / De la poussière se réveilleront ».

Enfin, dans *L'Opérette imaginaire* (p. 22), on chante certes l'amour donné à des objets se confondant avec des êtres (« lorsque j'achète un objet paire », etc.) mais c'est une manière pour l'auteur de se moquer de la folie consumériste de l'Homme de Societ : rien à voir donc avec un « Vertige de l'Amour » avec un grand A.

### 1.2.2. Chanson réaliste

L'esprit du blues se retrouve aussi dans un certain type de chanson réaliste (voire de goualante) ; le thème pourra en être le destin tragique d'un homme comme dans la « Chanson d'Marcel moi-même », chantée par Jean Soi à la page 107 de *L'Opérette imaginaire* :

***On m'a fait boire du rastagoua / On m'a nourri d'bien pire que ça […] / On m'appelait Bonjour-bonsoir / Y m'ont fait même mangé du mort […] / Croque fort, c'est jamais que / D'la viande comme le reste / Et pis j'm'en fous t'nez donnez-moi / Avant d'flancher juste dans vot'tas / Une bonne pelletée de cendr' avec***

On dirait en fait (cf. argot, misère extrême, indifférence des autres, tentation de la mort) une chanson de Rictus tirée des *Soliloques du Pauvre* voire un passage du *Bossu Bitor* de Tristan Corbière. Juste avant (pp. 106-107), on nous fait même visiter une véritable cour des miracles (avec pour la chanson, l'argot qui va avec) composés d'hommes dormant « tout l'temps déhors » (« Su' l'carton ! su' l'carton »), se suicidant à l'occasion (« y s'est foutu à l'puits / Dans la Seine, dans la Seine ») et affligés d'handicaps problématiques : « On l'appelait Riri Bostard / Y naviguait qu'd'un seul panard / On l'dénommait Fifi Mangetout / Car il n'avait qu'un pied au bout. ». Certes la langue est drôle, mais le monde décrit : terrible, pathétique, sans pitié.

S'exprime peut-être aussi comme un désir de mort dans la métaphore utilisée par le Mortel dans sa chanson (cf. « Vilain soir ») de la page 146 : « Vois-tu c'rat, là-bas qui trotte / Tout en rond dans son réduit / Ouvre donc lui la cage !/ Ou passe par le garage / Du cagibi » (le garage étant une pièce où il semble que l'on se suicide volontiers). Dans ces conditions, on comprend que ces personnages si tourmentés par le désir de mort éprouvent par moment le besoin de s'évader – c'est à dire : autrement que par le suicide…

### 1.2.3. Chanson de marin

Le désir d'évasion maritime se retrouve dans *Le Babil des classes dangereuses*, avec les noms de bateaux de la page 253 (« La Luzarche », « L'Obsédange », « La Sémillante », « Val Vertigo », « S.S. Savanah ») et le début de cette invite rimée de la page 296 : « quittons les horizons, au large, oiseaux, loin des cochons, allons à Nogent, des roses dans les murs y fleurissent au printemps ». A la page 305, on a carrément une chanson de marin :

***Le navire est en partance / chargé d'êtres ravissants / il fend les eaux profondes / vers d'autres mondes : Océanie, terre patagonne / Sur le tillac, la princesse Hélie, / à la proue Edgard de Jurançon / à la poupe : tout le peuple des poissons […].***

Pourtant, un certain réel reste visible du bateau : « Au loin les îles : Asnières, Meudon ». Enfin, sans parler d'une chanson de marin noire, tragique et désespérée, il y a encore, dans *L'Opérette imaginaire*, un air qui n'est pas sans évoquer (la réalité du plancher des



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

vaches n'étant pas toujours satisfaisante) le désir d'ailleurs (d'évasion, de prendre le large), à l'œuvre chez un écrivain populaire tel que Mac Orlan :

***O matelot dis-moi mon pote / Si je mens que l'bon Dieu me tripote ! / Quel yacht c'est pour un marin ! […] / Y en a pas un dans toute la marine / Qui ait une plus fière mine ! / Un yacht connu des marins ! / De n'importe quel coin ! / C'est le Gallipétant, p'tit pote ! / La plus belle unité d'la flotte ! / Tu peux y aller y'a pas plus grand ! / Que le Gallipétant ! (O.I., p. 123).***

En extrapolant un peu, on pourrait estimer qu'on met un peu à distance celui qui reste à quai au lieu d'embarquer sur le fier « Gallipétant », le « C'est pas toi qui y es / c'est pas toi qu'es beau » d'Alain Souchon correspondant peut-être au sens profond de la chanson, le Gallipétant symbolisant alors l'inaccessible, le rêve impossible à réaliser – signalons que, tout comme l'auteur étudié, le chanteur cité n'est pas vraiment considéré comme un bluesman et pourtant (*idem* pour Jonasz), ses chansons sont souvent des blues dans l'esprit et ce malgré une apparente drôlerie.

Chantée à deux (par Anastasie et le Valet de Carreau), la suite a un peut-être un double sens sexuel : le « flambeau l'plus haut » suggère une érection et « j'suis vraiment en compote » : une impuissance (tout comme, plus loin, « lâcher son arc »). Pour « Retourne à tes mathé-matiques / va lire Denys l'Aéro-pagyte ! et laisse tomber la pratique », c'est une demande à rapprocher de « Reviens me voir quand tu s'ras plus en compote ». Quant à la « chaloupe » qu'Anastasie menace de quitter, c'est sans doute le lit conjugal.

Dans *La Scène*, pas de chanson sur le thème de la mer – et pourtant l'opposition « plancher des vaches » sur lequel « nous galérons » / « large » où croisent « [mille] bateaux, goélettes, boutres, felouques, jonque, tartanes, pataches » se retrouvera à la page 66.

### 1.2.4. Amers constats et « protest songs »

#### → *Rien gît ici comme ça devrait*

Si on a pu parler d'une insatisfaction baudelairienne, il semble qu'il existe aussi une insatisfaction novarinienne et s'exprimant souvent de façon comique et chantée. Certains airs (d'inspiration vaguement beckettienne) sont faits d'amers constats comme à la page 28 de *L'Inquiétude* où le bilan complet de toute une vie semble laisser quelque peu à désirer :

***J'ai passé l'enfance dans les spasmes  L'adolescence dans les miasmes  La vieillesse en vaineries  Et l'âge adulte dans les turlupinades.***

Dans une mini-comptine du *Drame de la vie* (p. 122) où il est question d'un mystérieux « tronçon perdu », on se plaint des mauvais penchants de l'homme : « Tout l'monde y faute »). De même, L'Originelle, qui revient sur le meurtre de Caïn, est une chanson très misanthrope.

Cela dit, on pourra également se pencher sur le passé avec une certaine nostalgie, comme à la page 157 de *L'Origine rouge* : « Beaux enfants de la nuisance / Souvenez-vous du caboulot / Ou jeunes encore pendant l'enfance / Nous jouions à sacs cervicaux ! ». Dans *La Scène*, Fantoche Lorrain se plaint d'être captif (« Tout m'est kif-kif »), jugeant que « [sa] vie est une impasse ». D'ailleurs, le thème de l'enfermement revient souvent dans les chansons novariniennes (et même, d'une certaine manière, dans la Chanson automobile) : c'est encore un thème du blues, l'enfermement pouvant bien sûr être symbolique.

#### → *Chanson écologiste*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

L'auteur est très concerné par les problèmes de l'environnement ; en témoignent les mises en gardes que signale Bernadette Bost (voir sous-partie « Malheurs et catastrophes » in « Mars attacks ») et le monologue de Trinité dans *La Scène* (pp. 162-163). Quant à la chanson d'Isaïe Animal (cf. « La perruche gît morte / Dans sa cage rouillée »), elle fait état d'un paysage désolé (comme après une explosion atomique) et renvoie comiquement à l'idée qu'il n'y aurait « plus de saisons » :

***La primevère flétrit / Le rossignol est pris / Dans le ruisseau à sec / Tout… tombe en miettes ! / Tou-ous les écriteaux / Po-o-rtent : Ci Gît / Les squelettes des oiseaux / Chantent partout : couac / Printemps pourri !***

Cette chanson illustre bien le thème de notre sous partie sur le malheur, la plainte et la déploration : le ton est très drôle mais la vision, apocalyptique : si l'on rit, c'est pour ne pas être obligé de voir la vérité en face – et en l'occurrence : une catastrophe écologique annoncée et évoquant ici des ravages que nous dirons hirochimiques.

→ ***Chanson engagée***

Aux pages 22-23 de *L'Opérette imaginaire*, on a l'équivalent d'un blues à caractère social (chantée en partie par un ouvrier) et au fond très proche des racines profondes de cette musique même si, en filigrane, on se plaint aussi, de façon plus générale, de la difficulté du travail qui consiste à hommer :

***Planchons le jour et la nuit […] / Chanson qui s'évertue / Chanson d'la plus-value / Chanson pas tendre, chant du tohu-bohu ! / […] Je m'évertue à plus-valoir / J'suis travaillé par l'désespoir ! / […] Qui n'laboure plus n'vaut plus / C'est ça la plus-value !***

Bref et dans le principe (qui rappelle aussi les plaintes des ouvriers de *L'Atelier volant*), on se retrouve presque à l'époque de l'esclavagisme et des champs de coton - or, c'est de là que vient le blues. Notons encore que le mot « ouiceps », s'il ressemble à forceps ressemble aussi un peu à biceps, ce qui pourrait renvoyer à la force de travail de l'ouvrier et, malgré une protestation de courte durée, à son acceptation (cf. « oui ») *in fine* du labeur en question. Le proverbe « Qui n'laboure n'vaut plus » est terrible car il réduit le laboureur à son labour, un peu comme s'il n'était que des bras.

### 1.3. Rire et plainte : la « douleurje »

#### 1.3.1. « J'ai l'dégoût » : l'air de Jean Douleur

Enfin , il est des blues comiques (ce qui est certes oxymorique) où l'on a n'a plus goût à rien comme à la page 75 de *Vous qui habitez le temps* où « Autrui » refuse (par angoisse métaphysique ? désespoir ?) de s'alimenter :

***Dedans mon assiette creuse / Y a une chanson affreuse, / Et si épouvantable / Que je la cache sous la table / - Ni les p'tits pois non plus ! - / Les yaourts me dégouttent / De même la bett'rave rouge / J'déteste les haricots / J'aime pas le ragoût de veau / -Ni les p'tits pois non plus.***

Le deuil se chante aussi comme à la page 136 de *L'Origine rouge* : « Elle l'appelait mon p'tit samovar / Tant y sentait bon l' chou au lard / Square Bolivar… ». Comme toujours chez Novarina, il y a de l'incongruité : le surnom affectueux de « p'tit samovar » est donnée au futur écrasé parce qu'il sent bon « l'chou au lard » ; c'est drôle mais imaginons que la « personne chantante » n'ait pas toute sa tête : cela devient aussi poignant et pathétique que



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« *La p'tit' Guigui* » de Michel Jonasz (qu'on peut, comme Souchon, assimiler à un bluesman de variété) : « Je sais plus qui tu étais : ma sœur ? / Ma mère ? Ma petite fille ? / Une fiancée qu'on déshabille ? / Je sais seulement qu'on s'aimait […] / Sauf qu'à cause que tu me manques, / Des neutrons… / Ou des neurones / – Je sais plus – / Me jouent des tours / Ou tu t'embrouilles ». L'idée de folie est carrément évoquée à la page 156 de *L'Origine rouge* :

***Tout au bord d'la rivière Fulgence / Il est un coin d'ciel parigot / C'est là que, fuyant ma démence / J'ai trouvé asile à l'hosto. / Je prie l'espace qu'il me supporte / Et toutes les portes de s'ouvrir grand / Afin qu'je ne fasse, en quelque sorte / Plus qu'un avec les éléments***

### 1.3.2. Le Blues d'Icare

Dans un même ordre d'idée, la chanson de Jean-en-Doubles pourrait être considérée comme celle d'un homme fou, et rendu tel à cause de la perte (deuil, disgrâce, abandon) d'un être cher qui faisait siamoisement partie de lui-même (qui était soi):

***J'ai deux oreilles au voisinage / Qui entendent partout ce qui se passe nulle part / J'entends des voix dans la machine / Loin du cerveau qui perche là haut. / Qui vole en haut il tombe de bas : / Tout en pensée, rien qu'en fumée / Tout en pensée, rien qu'en fumée / Sans toi je vais pas bien : / J'erre de travers soir et matin.***

Le proverbe « Qui vole en haut, il tombe de bas » correspond peut-être au terrible constat d'une cruelle désillusion, d'une « Chute d'Icare » : l'on croyait voler, et puis l'on tombe à l'eau – *idem*, en plus trivial, dans « Ma dentition que je croyais si vive / Vient de tomber sur un os de malheur » (*in* C.H. repris dans *Le Repas*, p. 27). Couple, rapport fraternel, sororal et/ou binôme Icare/Dédale : aucune reformation à l'horizon et quant au vers repris deux fois, « Tout en pensée, rien qu'en fumée », on peut le voir comme renvoyant au vide laissé par l'absent.

## 1.4. Echappatoires possibles

Même si « [c'est] dans la peine qu'on trouve son fond » (L.M., p. 430), certains airs novariniens suggèrent une solution au malaise, un dénouement du nœud(/cordon) gordien mais cela ne passe pas forcément par le respect des règles de la morale – ni de celles de la circulation routière : car enfin, le chauffard de la Chanson automobile semble s'amuser beaucoup, « l'écrabouillage » des passants constituant même, pour lui, une sorte de catharsis fort efficace : « Quand j'saute dans mon automobile / J'me fais p'us d'bile » (O.I., p. 50).

Pour ce personnage en fait profondément morbide, le cimetière (et peut-être aussi, en filigrane, la mort et le « crimage ») s'apparente à un refuge, à un lieu calme, paisible, où l'on se ressource et se régénère : « Mais c'que j'préfère, j'le dis carrément / C'est m'garer au cimetière : quitter les tourments, d'tous ces stationnements… / Me v'là en zone morte, en quelque sorte…(O.I., p. 51). La chanson qu'il chante est en elle-même une raison de vivre, au même titre que sa passion pour « l'écraserie » :

***Roulez tombeaux ! trépassez panneaux ! / J'passe les bretelles, j'remplis les poubelles / D'cyclistes à trottinettes ! […] / Chanter une opérette / C'est ça qu'est chouette / Zigzaguer d'une chanson, trépigner des arpions, en r'muant son croupion (O.I., p. 53)***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Tout n'est donc pas si noir, *dark*, *bluesy*, la chanson fonctionnant ici comme un entraînement, une stimulation, un auto-encouragement à persévérer dans la voie de la « violovie ». Bref, avant de « sortir par la porte/ Qui mène nulle part » (O.I., p. 53), il y a toujours la possibilité de chanter – et d'écrabouiller les passants…

### 1.5. Bible et Blues

#### 1.5.1. Complainte de Lazare en son tombeau

Comme dans le vrai blues américain qui se confond parfois avec le gospel qu'on chante (comme dans l'une des scènes finales du roman de Faulkner *Le bruit et la fureur*) dans les églises, la Bible et son terrible cortège de malheureux (Job), de martyrs (Samson) et de maudits (Judas) est loin d'être absente. Dans *L'Origine rouge*, par exemple (p. 42), il y a comme une "Complainte de Lazare en son tombeau" (cf. « Relevailles ») qui voudrait bien, en somme, sortir de cette si « sal'siii-tu-ation » (O.I., p. 13), le « tombeau » pouvant ici fonctionner comme une métaphore de la noirceur de la vie et de la profondeur du désespoir : « Attendre ! attendre allongé ! / J'l'avoue c'est à désespérer / Tout seul sous terre où on voit rien / C'est déprimant, c'est dégoûtant / D'y passer tou-ou-out son temps… ». Heureusement, la « revie qui enivre » – cf. « violovivre » (O.R., p. 43) – est au bout du tunnel :

***J'étais là-bas, tellement couché, / J'étais dans cette nuit noire si en-nuyé : qu' j'étais navré ! / C'est épatant, ressusciter ! c'est évident ! / Ca m'fait du bien / Ca m'différen-ci-i-e du chien.***

Ici, c'est donc le souvenir de la mort (du désespoir ?) qui est évoqué. Puis, par une didascalie concluant cette « chanson mortelle, par un Ex » (p. 41) on comprend qu'il s'agit en fait d'une sorte de cycle : « Le mort retourne mourir ».

Le tombeau pourra être à roulettes et certains feront de la Chanson automobile une lecture psychanalytique : pour ce conducteur régressif, ce lieu clos s'apparente au ventre de la mère « ouskon » (dirait Queneau) « [s'fait] p'us d'bile » (« j'suis en bagnole » équivalant à « j'suis en sécurité-é ») : au fond, la « p'tite Peugeot » est plus un caveau douillet où l'on se prélasse qu'un vulgaire cageot : argotiquement parlant, c'est même un pageot (et il faudrait demander à l'auteur s'il n'a pas lu *Little Nemo*).

Quant au plaisir du mort (le personnage n'étant plus avec nous), il s'exprime par le rire (« on rigole ») mais prend peut-être aussi la forme d'une sorte d'onanisme (bi)routier (« écraser l'champignon » étant vaguement ambigu) : dans ce mini-paradis automobile, on a quitté l'enfer des hommes, on est « [délivré] de tous les doutes » et on a l'impression agréable de surfer sur une bonne vague « [en] glissant sur [ses] quatre pneus ». La Chanson en question est également un parcours philosophiquement balisé : pour n'être pas « [tout] triste [dans] sa monade » en se disant que « Leibniz, c'est d'la panade » (et au lieu de « [bouffer] d'la banalité » en compagnie de Comte-Sponville), il est joyeusement conseillé « d'foncer dans Nietzsche, à toute Bersicht » : bref, la vie et la joie l'emportent *in fine*.

Dans *La Scène* (p. 86), le cercueil est vitré comme une Papamobile et Michel Baudinat (cf. Le Pauvre mort), qui est à l'intérieur, nous chantera de façon très enjouée :

***Oh que je suis bien dans ma boîte de verre : / Je vois dedans l'aut' monde et ma vie au travers / A jamais dispensé de manger de vot'cuisine ! / Ah qu'il est doux, / Loin de vous, voix assassines / D'ronger paisiblement les pissenlits par la racine.***

#### 1.5.2. Saudade d'Adam face au plafond



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dans « l'Eloge du réel, chanson déjà là » (O.I., p. 19) , il semble être question d'ennui , de prison et d'un mystérieux supplice de Tantale :

***Mon réel est un carré / Dans lequel je tourne en rond / Quand je monte pour l'attraper / Il est tombé tout au fond. / J'ai fabriqué ma prison. / Mon déel est un navré / Dans lequel je monte au fond : / Quand je saute pour l'attacher / Il est tombé au plafond. / J'ai mastiqué ma prison.***

Il est possible que ce prisonnier soit Adam lui-même désirant par tous les moyens « humains » (cf. « monter », « attraper », « fabriquer sa prison », « sauter », « attraper ») retrouver un goût de paradis (cf. Jardin d'Eden) et attraper ce qui ne peut pas (plus ?) se saisir (Dieu ? Le bonheur sur terre ?), la mastication de la prison correspondant peut-être à la rumination symbolique de l'échec de toutes ces tentatives.

Au plafond, pas de Dieu. Rien. Juste un toit, une coquille d'œuf. Le « déel navré », de fait, a quelque chose de navrant ; son inexistence est en soi déprimante, rébarbative (« on avait prévu autre chose », quelque chose enfin, un secours, une présence). Adam, désabusé, constate qu'il n'y a rien et ne peut que chanter pour répondre à ce VIDE (anagramme de DIEU). La coquille de l'œuf, ce toit, est à l'image du chapeau, de la chemise et du pantalon : c'est le système (cf. société, etc.) que le poussin Adam a sécrété autour de lui et dont il est mal content ; le blues reste une réponse : « Mon réel est un carré / Dans lequel, etc. ».

Pourtant, depuis le début de cette sous-partie, on sent bien que le mot blues n'est pas idoine et, précisons notre pensée, qu'il est peut-être complètement même déplacé, ridicule, absurde voire d'allure canularesque – voilà pourquoi nous proposerons plutôt celui de complaintine : ce mot-valise, associant complainte et comptine (ou plutôt allongeant complainte en complaintine) ne correspond peut-être pas trop mal au blues novarinien qui, quoique cocasse et sautillant, suggère en fait un désespoir cosmique.

## 2. Valère au bout de la nuit

### 2.1. Alors Polo, on carbure au brouillard

Victime de « [mille] mocheries » (L.M., p. 400), le je novarinien se plaint souvent de son sort de façon très comique, et pas seulement sous la forme de chansons. Ces plaintes sont présentes dès *Le Babil des classes dangereuses* : « j'étais si triste qu'on m'baptisa « l'épluchure », allusion oignassée aux légumes qu'en mon cœur larmoyant, j'épluchions » (p. 243). Ici, ne plus pouvoir « souporter d'être enfermé dans un corps » peut être une raison valable de se « truicider » (L.M., p. 352). On souffre de toutes les façons possibles et imaginables, de « troubles mentaux, anaux » (B.C.D., p. 215) et autres.

Dans *La Lutte des morts*, même douleur : ce qui donnait envie de vivre n'existe plus : « Les charmes à c'pauv'monde » ne « bercent plus les orilles » (p. 368). Quant au cul qui « donnait la vie », voici qu'il « chie l'ennui » (L.M., p. 362) ; à l'origine de cette révélation : l'expérience (car c'est elle qui, seule, nous permet de « saisir le vide du cul ») ; plus rien ne fait sens, on a perdu la joie, le désir s'est enfui et le vide ressenti est total : « rien plus soutient sa tête qui est morte » (L.M., p. 362).

Dans *L'Atelier volant*, la plainte ne sera pas seulement sociale mais aussi existentielle : devant le temps qui reste à vivre, on se demande : « Combien encore de fois bouger mes pattes ? » (p. 91). De même, quoique drôle, la phrase « Alors, Polo, on carbure au brouillard » (A.V., p. 150) s'applique peut-être métaphoriquement au cafard des ouvriers.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Ici, le temps passe très vite : « le jour se lève et déjà la nuit tombe » (A.V., p. 97) ; de même : « Mon vieux cœur de jeune fille déjà se rouille » (A.V., p. 117). On a le sentiment qu'il est déjà trop tard, que la vie vous a doublé et qu'on est « floué par les années perdues » – ici perdues à gagner de l'argent pour l'infect Boucot.

Dans *Le Drame de la vie* (p. 70), on va jusqu'à accuser Dieu : « Celui qui nous a faits n'aurait pas dû ». Si Adam entre (cf. didascalie du début), c'est dans une arène de malheur – dans la liste qui suit (p. 11), on parle même de « L'Homme de malheur » : dès le début de l'œuvre, le mot « malheur » est donc présent – ce qui est une manière d'annoncer la douleur.

### 2.2. Rien ne va plus : un désespoir cosmique

Il y a donc dans les premières pièces tout une rhétorique de la souffrance, du malaise et du désespoir (bref, et pour annoncer notre troisième sous-partie : tout une « rhétorique de la cause du désir de corde ») mais il semble que cela culmine dans *Je suis* (beaucoup plus que dans la version pour la scène, soit *L'Espace furieux*), une phrase comme « j'avais en tête aucune idée d'attrayant et je jetais toutes mes idées avec » donnant une idée du malaise ressenti. Quant à la nuit, elle ne constitue nullement un refuge contre la négativité : « Une fois la nuit retombée dessus, je savais même plus si j'étais plongé dans la pénombre ou si c'est moi qui voyait tout en noir » (J.S., p. 57). Le noir peut aussi être voulu, désiré, appelé de ses vœux : « J'avais beau être enfant de lumière, j'avais soif du noir » (J.S., p. 69). Le corps même peut être perçu négativement, ce qui s'exprime (O.R., p. 48) dans un constat fait d'humour noir : «Ce corps est encore à moi : j'en constate les milles nuisances ». Ailleurs dans *Je suis* (p. 144), le « je » dit qu'il fait des « parties de mort avec [son] corps » – encore un sport étrange…

La descente aux enfers, un thème cher à des romanciers comme Géoïdes ou Thompson semble ne jamais prendre fin ; la série noire, le cauchemar, la purée continuant de plus belle ("quand il n'y en a plus, il y en a encore" pourrait-on dire de façon triviale). Ici, c'est avec l'impression d'un certain vertige que le je novarinien fait l'amer constat de cet état de choses :

***J'étais fin fond d'une dépression, d'ou je niais qu'il soit possible de descendre plus bas, et pourtant c'était faux. (J.S., p. 108).***

Nous sommes avec *Je suis* dans une sorte de roman noir peut-être encore plus noir que ceux des maîtres contemporains du genre et qui se piquent de nous faire voir l'enfer et toucher le fond au travers de leurs livres ; c'est que le je novarinien, tel un Philip Marlowe qui aurait lu Beckett, touche vraiment le fond – du problème...

### 2.3. Cap au pire, cap à Bois et cap à Glas

#### 2.3.1. L'obsession de la mort : un horizon funèbre

Ce je-là se pose crânement (c'est à dire shakespearienne ment) la question du sens de la vie – ce drame. Or, il semble que personne ne soit jamais allé aussi loin dans l'absence de réponse ; l'expression de ce vide a quelque chose de comique et de pascalien : nous pouvons tout à la fois être pris d'un vertige et saisi, cueilli, par un rire énorme, falsafa(f)en, rabelaisien – et même homérique en ce qu'il n'a peut-être plus rien, ce rire, de commun avec celui des simples mortels (mais il est vrai que nous nous situons dans le Monde, le Urlumonde, etc.).

*A priori*, pourtant, le rire ne tient pas dans *Je suis* pas la place qu'il tient d'habitude ; il est complètement noir, célinien, désespéré. L'obsession comique de la mort est partout ; c'est



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

ainsi que le moindre appendice nasal devient un « cercueil au milieu de la figure » (p. 211) ; le sentiment que la mort est toujours là, dans le corps même, est ici un thème récurrent ; en somme, la mort se voit comme le nez au milieu de la figure – et c'est peut-être le sens de la métaphore du cercueil. Dans un même ordre d'idée et à la page 22 de *Vous qui habitez le temps*, la demande polie "S'il vous plaît, passez-moi la salière !" semble devenir « S'il vous plaît, passez-moi mon cadavre ! ».

Dans la société de consommation qui nous est, pour filer la métaphore du nez, donnée à renifler, même le supermarché (si c'en est un) sent la mort : « Occidorama » ; s'agirait-il ici de nous occire dramatiquement à l'occidentale ? C'est peut-être l'hypothèse qu'aurait émise Michel Leiris s'il avait dû décortiquer ce mot dans le cadre de son fameux *Glossaire*.

### 2.3.2. Nous voici en vue de : Sapin

La géographie même et le nom des rues (ou des fleuves) semblent contaminés par la noirceur, la mort et le désespoir : « rue Jean-qui-cloche » (C.H., p. 172), « rue des Pompes-funèbres-de-la-Mort » (C.H., p. 172), « Rue-du-fusil » (C.H., p. 172), « rue du Pont-de-la-mort » (C.H., p. 308), « rue des Martyrs-Sociaux » (C.H., p. 308), « rue des Pessimistes (C.H., p. 309), « rue de la Fontaine-au-Pire » (C.H., p. 309), « rue Nulle » (C.H., p. 310), « place Pilori » (C.H., p. 308), « boulevard nécrobiotard » (O.R., p. 145).

Dans *Vous qui habitez le temps*, il est fait un amer constat : « Où que je tournasse, la nature était déjà dans un état dégueulasse » (p. 47) ; et dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 78), il sera question d'un « fleuve Imondre », nom qui, *a priori*, ne donne pas trop l'envie de s'y baigner. Ailleurs, Sapin est une ville où l'on se rend sans doute en « Nécromobile » (qui est peut-être au fond une sorte de corbillard). L'idée d'impasse se retrouve dans *L'Origine rouge*, avec le cocasse « Sans Issue-les-Moulineaux » (p. 155) et une autre ville, dans *La Scène*, s'appelle « Nul-sur-Néant » (p. 20). Parfois, c'est le nom des personnages qui évoque mort, dépression et/ou tristesse : « Jean Douleur », « Jean Taciturne » (J.R., p. 38), etc.

### 2.3.3. L'homme blêmit

Si l'onomastique et la toponymie sont concernées, le corps l'est aussi. C'est même dans le corps qu'a lieu la prise de conscience : ce qu'on répète « par tous les trous possibles », c'est la mort (S., p. 32 et p. 41).

Ce corps dont on constate les « mille nuisances », il nous renseigne sur notre avenir ; c'est même la seule et unique réponse qu'il fait à nos questions. Adam le sait, qui en blêmit dans *Le Jardin de reconnaissance*, cependant que les étourneaux, qui sont autant d'étourdis à tête de linotte (mais ces volatiles sont enviables : ils ne savent pas qu'ils vont mourir), semblent le narguer en continuant de chanter, sans doute pour lui « miner » encore plus « les moraux » : « Le locassier puterle ; la coquelionne dandrule ; la bruse bibrionne », etc.

Parfois, on souhaiterait quitter l'habitat en question (« le papier peint m'sort par les yeux » chanterait Jonasz) : « Encore habiter pour toujours dans quelqu'un est une *vie lancinante* » (J.R., p. 59). De plus, cette idée de monotonie concerne aussi ce qu'on voit, l'extérieur :

***« bœufs paissant toujours dans le même sens, trains passant pareils en flèche de même […] : tout est vain, parce que toujours tout va dans le même sens que le temps dans l'espace comme une tristesse attendue » (S., p. 66).***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Le corps est aussi un passage obligé, une impasse, un « trou de sac ». Dans la « boite en os » (O.R., p. 64) qu'est le crâne, on « [voit] tout en noir d'une façon absolument obscure » (O.I., p. 64). Quant au blanc, c'est peut-être celui des cheveux, des dents et du squelette : l'homme blêmit ? C'est son crâne qui perce.

La naissance était donc comme une fausse joie, une mauvaise farce ; Adam, de plus, n'a pas su accueillir le don en question : « de ce qui était cadeau de vie », l'homme (« avec sa complice la femme ») « a fait le corps du mort qu'il jette à la poubelle. Il a jeté l'excrément total de sa vie ». Trop négatif, il gâche tout.

### 2.3.4. Nature, réalité et drame de la naissance

Même nos amies les bêtes ont parfois quelque chose d'un peu déprimant : « Si les animaux pouvaient parler, elles auraient rien à dire » (V.Q., p. 98) ; ce n'est d'ailleurs sans doute pas le sens de cette phrase mais, quoiqu'il en soit, pour le je du *Discours aux animaux*, la césure humain parlant et animal se taisant semble parfois ressentie comme douloureuse (et pourtant, là encore, cela relève peut-être d'une interprétation).

Quant à l'homme lui-même, il semble qu'il n'y « [ait] pas sur terre d'animal pire » ; dans *L'Origine rouge*, on est prévenu : « L'homme est le pire des nuisibles / – Attention à autrui. (p. 157). Toujours dans *L'Origine rouge*, un autre cri sera poussé : « O homme, qui que tu sois, évite-moi » (p. 144). Mais, au fond, le responsable de la catastrophe d'être « en homme » – « Etre homme est une maladie d'animal » (J.S., p. 77) –, c'est la reproduction humaine ; car enfin « [c'est] l'homme multiplié par la femme, qui m'a porté la mort » (O.I., p. 116). Le constat est terrible : « Je contemple ma matière. La mort me traverse, toute la ma terre le prouve ». (J.S., p. 97). Ici, « la ma terre » designer peut-être la terre-mère (cf. « la mater ») voire « Gala » dans la mythologie classique. Dans *Le Drame de la vie*, il semble qu'on s'en prenne à Dieu (« Celui qui nous a faits n'aurait pas dû ») ; décidément, Job n'est pas loin.

### 2.3.5. Fatalité de l'entropie

Dans *L'Origine rouge*, il y a toute une rhétorique de l'ingestion/digestion/excrétion qui contribue à renforcer cette impression obsédante de mort : « Enterrons ces victuailles dedans les tombes de mes estomacs », « Au meilleur aliment du monde, je donne sépulture dans mon estomac » (p. 28). Le processus, alchimique mais à rebours, de la digestion implique de fait une forme de mort qui s'opère en soi et qu'il s'agit d'expulser pour ne pas mourir ; cela peut déboucher sur des phrases assez cocasses que Queneau eût appréciées : « J'ai porté à ce chien tout l'amour dont j'étais capable et j'en ai été récompensé au merduple » (O.R., p. 30). Même « l'ordure du passé que nous laissons ombrée derrière nous » semble nous renseigner sur notre avenir. *Idem* pour les « entrailles ou c'que tout est fini » (O.I., p. 25) : nous sommes bel et bien des « cavèdres » (cadavres ?), des « cada » en puissance...

Le biblique « mort ou est ta victoire ?» (O.R., p. 182) est bien lancé, mais dans le vide. L'ennui, c'est qu'il n'y a pas d'échappatoire : « Puis-je ici m'échapper de ma matière humaine ? » (J.S., p. 49). La réponse semble être négative. En somme, le je novarinien déclare (contre Aragon) que le vers est l'avenir de l'homme. « Notre corps qui êtes en mort » est ici prière de mise (O.R., p. 121). Aller ici ou là (ou même là-bas) n'importe plus guère : « J'irais ou ma chanson amère voudra pousser » (O.R., p. 84) ; la phrase reste malgré tout (« chanson », « pousser ») relativement positive : une graine pourrait éclore et tout pourrait alors repartir sur de nouvelles bases, dans un sens plus positif, celui de la violovie, de la volonté de vie.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 2.3.6. Passé / Présent / Futur

On a vu que Novarina, cet homme qui dit non, ce poseur de mais, était capable (par des mots-valise audacieux ou la proposition d'un nouveau calendrier) de s'opposer pataphysiquement au temps et à sa triste et terrible linéarité.

Cela dit, ce sont là des éclats, des éclairs et les mouvements de révolte d'un qui crie dans le désert. En effet, il semblerait qu'en règle générale, les « chutes du Niagara » en question emportent tout sur leur passage. Pour généraliser un peu ce qui est écrit à la page 46 du *Drame de la vie*, posons ceci : on sort, on mange le viandat puis on veillait et on « cada » – et on a vu précédemment à quelle vitesse cela se passait : « le jour se lève et déjà la nuit tombe ».

Parfois, on se sert même des termes « passé », « présent » et « futur » (souvent utilisés dans l'ordre habituel) pour se plaindre de la flèche du temps ; c'est le cas dès *Le Babil des classes dangereuses* (p. 317) : « Le passé m'a trompé, le présent m'atourmante, l'avanir m'apouvante », phrase rendue plus correcte dans *Le Drame de la vie* (p. 25) avec « Le passé m'a trompé, le présent me tourmente, l'avenir m'épouvante » et réécrite encore dans *L'Origine rouge*, à la page 187 (le point-virgule remplaçant cette fois la virgule). En fait, toute l'œuvre fourmille presque de variations de ce type, réalisées à partir de ces trois noms-bornes balisant pour Adam ce temps qui passe en le rendant amer à cause du passé et inquiet à cause de la mort.

Pourtant, dans la Chronomachie de *L'Origine rouge*, des phrases plus ou moins fatalistes comme « Bouffées du passé, relents du présent, Hoquets du futur : j'ai vécu à vent » (p. 184) ou « Le passé me mine, le futur m'termine, ô temps : vermine ! » (p. 188) sont minoritaires : il semble en effet que le « poseur de mais », représenté notamment par le personnage de Sosie, « [reprenne] du poil » : « j'm'oppose au temps » lance d'ailleurs ce dernier – et à la page 188 : « J'aime pas le temps ! Ah ! la fuite du temps quelle scie ! ».

Ici les phrases anti-temps sont tout à fait nombreuses : « Oublions l'passé qui est outrepassé ! Fuyons dans l'futur qu'est de plus en plus mûr ! Offrons-nous l'présent ! » (O.R., p. 182), « Passé, adviens ! futur revenez ! » (O.R., p. 183), « Le futur venant, le passé fuguant, / Le présent durant : / Hé hue ho hi ! / Le mouvement n'est qu'apparent » (O.R., p. 185), « Mon passé m'espère au tournant ; j'attends le futur pour maintenant » (O.R., p. 187).

Il y a aussi des paradoxes – ici, ce qui use, c'est l'avenir tandis que le passé « urtique » et que le présent « nuit » (O.R., p. 189) – et des décrets bizarres : « Je ne dirai plus le futur mais le furu » (O.R., p. 196), ce « furu » rappelant les mots furie(/fureur), fichu (/foutu) et le préfixe « Urlu ». Bref, l'Animal du temps refuse d'être enfermé dans la cage en question – et ce n'est pas la seule modalité de révolte.

## 2.4. Phrases-cris

Parfois donc, c'en est trop : on ne supporte plus le temps (ce boulet qu'est le passé, ce présent qui fuit-nuit et cette mort qui vient sans prévenir) ni la société (avec tous ces Hommes de Societ qui la composent comme autant de moutons de Panurge) ni le fait même d'exister. A cet égard, quoique comportant parfois des éléments comiques, certains cris (ou aveux, confessions) pourront sembler déchirants – on aura même l'impression qu'ils « déchirent le silence », comme le chantait Barbara...

Cependant, précisons-le, cela dépend peut-être de l'état d'esprit dans lequel on se trouve au moment où on "lit le cri" en question : un jour, on sera sensible à la drôlerie, et un autre au désespoir qui semble s'exprimer – et ce dans des phrases-cris telles que :



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***« Pourquoi les muscles ? » (B.C.D., p. 138). « Je suis jeune mais j'aspire à être vieux et être transformé aussi vite que possible en comique moribond (D. V., p. 247). « J'avais de plus en plus mal à ma sœur » (V.Q., p. 47). « Je ne peux plus supporter de me porter. Je ne peux plus supporter ma portée. » (O.I., p. 29). « Vie pour des prunes ! » (O.R., p. 24).***

### 2.5. Mirage de l'amour

Quant au sentiment amoureux (cet « infini mis à la portée des caniches » disait Céline), son existence est mise en doute à travers les théories terribles du Vipéricien de *Je suis* ; ce dernier donne à « Valère » un cours de zoologie fort singulier où femmes et vipères semblent misogynement associées. L'image qu'il donne ici de l'amour est éloignée de tout romantisme : « comment pouvons-nous désirer de serrer dans nos bras un simple sac d'excréments ? » (p. 150).

Ailleurs, l'amour semblera comiquement ramené à sa dimension strictement sexuelle puisqu'il s'agirait juste d'une pulsion animale « qui nous fait nous jeter sur autrui ». Quoi qu'il en soit, le sentiment de n'avoir goût à rien et le fait de tout mettre au même niveau parce que plus rien ne compte vraiment pour soi semble s'exprimer dans *Je suis* (pp 66-67) d'une façon tragique où on ne sent pas que perce le moindre humour (fût-il noir), ce qui est très rare chez Novarina ; qu'on en juge :

***Chaque fois que j'avais un sentiment, c'était accompagné du pressentiment d'un signal qui me signalait que j'éprouvais rien. Et même n'importe quel être au monde, même chéri par moi, m'apparaissait une viande en plus.***

Notons par parenthèse que ce je novarinien là (car, comme on l'a vu, il y en d'autres) ressemble grandement, par son désespoir et sa passivité à *L'Enchanteur Pourrissant* de Guillaume Apollinaire (ce dernier s'y identifiant à Merlin, autre grand éconduit) mais aussi, bien sûr, à certains personnages de Beckett voire au Bellacqua de Dante.

### 2.6. Evitons la vie

C'est qu'il vaut peut-être mieux se laisser aller, accepter le cours des choses. Tzara le disait déjà : « A l'échelle Eternité, toute action est vaine ». Et Rimbaud avant lui : « L'action est un énervement. ». Queneau, de son côté, estimait qu'on n'avait pas été assez loin dans « l'auto-critique des mouvements ». Novarina s'inscrit dans cette lignée et tient à peu près le même langage, ceci sous la forme de slogans soixante-huitards d'inspiration « situ » mais encore plus profonds et radicaux : « La vie est mal organisée » (A.V., p. 142), « l'action est maudite » (J.S., p. 175), « Evitons la vie » (J.S., p. 98).

Un personnage est décrit comme « [n'ayant] pas son pareil pour faire pas grand-chose » (J.S., p. 208) – Oblomov et le Gaston de Franquin partagent, comme on sait, le même type de non-activité. Pourtant, ce refus philosophique du travail, relevant d'une sorte d'anarchie, n'est pas à mettre en relation avec une forme de paresse assumée : c'est une critique radicale du fait d'être au monde ou pour mieux dire un scepticisme fondamental devant la réalité de la vie, qui va parfois très loin… Bref, si Woody Allen (autre grand artiste comique) a pu affirmer « Je hais le monde réel mais j'adore les steaks », il nous sera précisé dans *Je suis* (p. 178) : « Ceci pour vous dire, ma chère Lucienne, que tout en ayant énormément de respect pour le réel, j'y ai jamais cru ».

### 2.7. Y a aucune solution



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Eviter le réel s'explique peut-être par l'agressivité de ce dernier : « J'appelle "réel" tout ce qui vient mordre » (O.I., p. 65). On a beau se dire « Courage, ma peur ! », le combat n'est pas facile. Il peut y avoir aussi, mais cela paraît lié, comme l'idée d'être complètement à contre-courant ; la solitude exprimée par le je de *Je suis* est ici plus qu'absolue, effrayante sans doute, mais s'exprimant toujours de manière insolite : « j'entendais […] les rues marcher sans moi ». Assez peu universitairement, nous évoquerons encore ici une chanson d'Alain Souchon, *Les jours sans moi*, où semble formulée, non sans humour, l'idée qu'il y a peut-être des jours où "je" existe vraiment, c'est à dire des « jours avec moi » (où l'on pourra même ressembler à Dustin Hoffman et « [avoir] sur les femmes un pouvoir ») et des « jours sans moi », c'est à dire des jours où l'on « se ballade au bord des fleuves » et où l'on « traîne en souliers bicolores », mais certainement pas sur le pont du navire, en « capitaine beau » qui a « gagné la Cup » : utilisée par nous dans le cadre d'un court logo-rallye, cette rhétorique souchonnienne, tout à la fois triste et drôle, et surtout donc l'idée amusante de jours avec et de jours sans moi, n'est, au fond, peut-être pas si éloignée que cela de celle qui est à l'œuvre dans *Je suis* – la seule différence vraiment notable, c'est qu'ici, tout est sans je.

L'idée de solitude extrême (elle n'est pas juste ultra-moderne : elle vient de plus loin que cela) et d'aliénation à soi de ce tuyau(/je) là débouche dans *Je suis* sur le concept « d'île de moi » (p.122), qui semble exprimer une forme d'exil « chez les autruis ». Dans la phrase « à ma triste unanimité j'ai fait chanter l'grand air du chauve à col roulé », le thème de la masturbation vécue comme un pis-aller semble poétiquement abordé. (p. 126). Plus trivialement, la « Veuve Poignet » sera présente à la page 138 de *L'Opérette imaginaire*. L'idée d'un bannissement est évoqué à travers une image forte (puisée, nous semble-t-il, dans la matière de Bretagne) ; c'est celle de la charrette, symbole médiéval de disgrâce et d'infamie (notamment pour l'un des plus prestigieux chevaliers de la Table ronde, alias Lancelot) ; et pourtant, « [il] n'y a pas de charrette, mais si j'avais une charrette, je roulerais ma douleur dans ma charrette » (J.S., p. 115). De même, la « Roue » du « Chevalier Roue-et-Parole » (A.I., p. 50) est peut-être celle d'une charrette (le châtiment étant ici d'avancer, de rouler, de parler, d'être et d'hommer). Dans *Je suis*, la souffrance semble donc surtout intérieure, psychologique ; elle consiste dans le fait d'avoir « mal au trou qui pense » (p. 31).

On trouvera peut-être que c'est réduire l'œuvre de Novarina que d'en parler ainsi, qu'il ne s'agit pas de cela, que son propos est plus profond, que son message est plus crypté, etc. La chose est d'ailleurs fort possible mais nous partons du principe que devant certaines œuvres (cf. films de Godard, poèmes de Michaux, *ready-made* duchampiens ou pièces de Novarina), on a parfois tendance à nier l'humanité et la sensibilité de l'artiste à cause de sa sophistication même et de l'originalité du travail proposé : c'est une erreur profondément grossière que nous souhaiterions éviter. De plus, nous ne voudrions pas passer, pour faire allusion à une célèbre nouvelle policière d'Edgar Poe (où le précieux document que l'on recherche n'est certainement pas à trois kilomètres mais au contraire tout près, bien en évidence et pas caché du tout) à côté de la « lettre volée »… Or, ce qu'il y a sous nos yeux dans *Je suis*, c'est la matière d'un roman noir très noir – et nous en rendons compte ici. Pourtant, le désespoir ne concerne pas que les hommes puisqu'il y a également des « suicides de chiens » dans *Le Jardin de reconnaissance* (p. 71) : c'est dire.

## 2.8. J'veux rester au cagibi

Dans la dernière pièce considérée dans notre étude rhétorique, la plainte comiquement exprimée est moins présente (le souffle épique à l'œuvre fait que *L'Acte inconnu* est moins axé sur un je qui serait intime et/ou replié sur soi) et pourtant, il convient de noter ces deux occurrences : la page 120 où L'Homme Nu tient le même discours que le chauffard fou



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

de *L'Opérette imaginaire* (« j'veux rester au cagibi ») par peur du monde extérieur (des « vigilées », des « nuit de la Saint-Robert », du « futurium de base », des « fruits calciques » et autres « ostéobards du docteur Prunier ») et la page 149 où ce qu'on voit de sa fenêtre et qu'on considère en pleurant (A la longue, je voyais le paysage en larmes à la place des yeux ») n'incite pas trop à sortir : « Je regardais tout le jour en fixe rouiller les barbelés et fleurir les orties […] les Animaux périssaient […] j'aurai voulu m'accompagner moi-même en balai jusqu'à la poussière », cette dernière image ayant déjà utilisée dans une pièce précédente.

Du « haut de Latour », qu'y voit-on ? De bien morbides corbillons, des corbillards de cabillauds et d'horribles moribonds : dans ces conditions : pourquoi sortir du cagibon ? Et surtout : pourquoi ne pas faire un tour du côté du garage pour aller y chercher une solide corde ?

## 3. Une rhétorique de la corde

### 3.1. Un fil tendu devant nous

Avant d'être une rhétorique, il faut dire que la corde, dans toutes les acceptions du terme, se présente comme un symbole très fort chez Novarina, surtout dans *Je suis*, où elle est, pardon pour le jeu de mot, un véritable fil d'Ariane. Mais, comme le mot piste, qui concerne également le sport, le mot corde peut ne pas s'appliquer qu'au cirque ; ce n'est d'ailleurs pas forcément tout de suite au cirque que l'on pense, s'agissant de corde. De plus, d'autres mots viennent à l'esprit pour désigner cet accessoire (?) : câble, fil, filin. La corde est en fait plutôt celle que le trapéziste utilise pour monter sur la plate forme d'ou il va s'élancer pour nous montrer son numéro. Ce personnage entre ciel et terre, s'il fascina Genet, a son importance dans le *Zarathoustra* dans lequel Nietzsche, à travers la métaphore de la corde, nous entraîne sur des sommets où le danger est roi :

***L'homme est une corde tendue entre l'animal et le surhumain - une corde par-dessus un abîme. Un franchissement dangereux, un chemin d'dangereux, un regard en arrière dangereux, un frisson et un arrêt dangereux.. Ce qui est grand dans l'homme c'est qu'il est un pont et non un but : ce que l'on peut aimer dans l'homme, c'est qu'il est une transition et qu'il est un déclin.***[426]

Ce qui semble intéresser Novarina dans la corde, ce n'est pas la corde elle-même mais les deux côtés de la corde (droite et gauche ou haut et bas), la corde ne faisant peut-être que jouer le rôle de la conjonction de coordination dans l'interrogation métaphysico-shakespearienne de l'être ou du non être. On peut ne pas voir la corde mais elle est là : « c'est la frontière, qui est invisible entre naître et naître pas » comme il est dit dans *L'Opérette imaginaire*. Ah la page 138 de *Devant la parole*, l'auteur aura ce développement :

***L'action est funambulaire ; un fil est tendu devant nous : le temps. C'est sur lui que les « personnes » marchent, vers lui que nous écarquillons les yeux, vers sa linéarité zigzagante, son inconstance, ses mouvements n'obéissant à rien. Une sévère ligne invisible traverse et passe, d'un geste à un son, d'un coup de tambour à un arbre qui n'est pas là. Tout est travaillé ici non seulement « avec » les choses mais aussi avec tout le vide « autour ». Le vide répond. Tout est placé, planté dans l'espace en « plus » et en « moins ».***

[426] ***Friedrich Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, Le Livre de Poche (traduction de Georges-Arthur Goldschmidt), 1972.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Mais la corde (voire le cordage) a également à voir avec la marine ; elle est aussi, à l'image des fameuses "branches auxquelles on se raccroche" ce qui permet à Ulysse, que l'on attache avec, de ne pas sombrer face aux sirènes et dans la folie (épisode notamment commenté par Maurice Blanchot). Traditionnellement (et comme la couleur verte), elle n'est pas bienvenue dans un théâtre ou elle est traquée, bannie, tricarde ; à un moment de sa vie, il semble que l'homme de théâtre Novarina ait même procédé à une chasse à la corde, salutaire s'il en fut :

***En commençant Je suis , qui ne s'appelait pas encore comme ça, mais « L'espace appelé par son nom », je ne pensais qu'à me pendre dans la grange. Je crois que je n'en étais vraiment pas loin. J'ai été obligé d'enlever toutes les cordes.***[427]

Clairement, la corde est ici associée à l'idée de suicide par pendaison ; l'éventualité de cette terrible extrémité nous rappelle bien sûr la mort de Nerval mais aussi, la chose est moins connue et l'auteur moins reconnu universitairement, la tentative avortée (« moyen de paysan » lui assura son médecin) du créateur de San Antonio.

### 3.2. Un parfum de roman noir

Assez naturellement donc (et même si cette rhétorique était présente dès ses premières pièces), on retrouvera des traces de corde dans *Je suis*, pièce qui, par sa noirceur quasi-totale, ressemble d'ailleurs aux premiers romans noirs, dits *hard-boiled*, de l'auteur populaire évoqué ci-avant – romans que celui-ci signait très souvent sans pseudonyme. Encore une fois, à travers ce détour par le polar français voire rabelaisien, on propose des rapprochements qui paraîtront improbables et hasardeux : toujours est-il que le fait de signer sous son nom fut peut-être révélateur d'un désir de ne plus se cacher derrière des masques (Bérurier, Pinuche, Marie-Marie, etc.) et des numéros de clowns – notons qu'il y avait la même dualité chez Léo Malet qui (cf. *La vie est dégueulasse*) n'a certainement pas écrit que des Nestor Burma. Or, l'impression de transparence absolue, de sincérité et d'authenticité dans le désespoir exprimé est ce qui frappe à la lecture de *Je suis* – mais également de *Vous qui habitez le temps*, écrit peu avant. Et pourtant, la « clounerie » reste omniprésente : c'est tout le paradoxe de l'œuvre de Novarina. Autre détail révélateur : dans l'interview évoquée ci-avant, le dramaturge précise : « il y a des blocs, laissés tels quels, presque pas retouchés, qui apparaissent encore dans la violence de leur apparition : la scène de Pendaison ».[428] En fait, affirmons-le, *Je suis* est un roman noir (*L'Espace furieux* étant peut-être sa version adoucie). Mais, dans certaines pièces écrites avant, on pouvait déjà retrouver des composantes rhétoriques qui s'apparentent objectivement au genre noir et policier. Ainsi, dans l'observation des comportements extrêmes (meurtriers, etc.), l'analyse sociale et un certain goût pour le fait divers plus ou moins sordide, *Le Babil des Classes dangereuses* nous paraît assez simenonien – même si la vision du dramaturge est en fait beaucoup plus implacable de celle de Maigret/Simenon. Quant à l'argot très âpre, grave, dénué de fantaisie d'un Simonin (*Touchez pas au grisbi*, *Grisbi or not grisbi*, etc.), il se retrouve peut-être un peu, quoique sans doute parodié (lorgnant vers Michel Audiard, en quelque sorte), à la page 128 de *L'Atelier volant* :

***Attends un peu qu'il s'avise de nous relever encore le taux des Mutuelles, c'est pas ma plume que je prends pour balbutier une réclamation vite lue et passée***

[427] ***Valère Novarina, « Enveloppé de langues comme d'un vêtement de joie », Java, op. cit., p. 58.***

[428] *Ibid*, p. 45.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***au panier par les sous-fifres, c'est mon flingue, directo : je descends la rue et je me pointe au Centre d'Hébergement. Alors là, barka chouia, j'attends la nuit. Puis je sors le flingue, j'enfonce la porte et j'te descends vite fait douze à quinze bougnoules ni vu ni connu. Compris ? Pour la soif.***

De même, on croise une infirmière tueuse dans *Le Drame de la vie* et ça et là, beaucoup d'autres "serial-crimeurs". On pourra encore estimer que *L'Origine rouge* (titre rappelant vaguement *La moisson rouge*) met notamment en scène un "crimeur de temps", alias Sosie. Sur scène, il arrive aussi qu'on tire au pistolet, accessoire indispensable dans tout polar traditionnel. C'est un théâtre où l'on utilise également, assez souvent, un dispositif assez proche de l'interrogatoire. Mais plus généralement, disons ceci : représenté en cela par presque tous ses personnages, l'auteur semble fonctionner dans son oeuvre comme un véritable détective à la recherche de la Parole perdue. Or, comme le Dupin de Poe, il nous signifie souvent qu'elle est là tout près, sous nos yeux ou même en nous comme un néon (« Je suis » étant un cœur battant sans s'arrêter).

Pour évoquer une possible correspondance avec un roman noir encore plus moderne, on pourrait même considérer que Goodis et Thompson, surtout connus en France pour avoir été adaptés par Truffaut (*Tirez sur le pianiste*) et Tavernier (cf. *Coup de torchon*) voire (cf. Thompson, dans *Série noire*) dialogué par Perec – nous ont raconté des descentes aux enfers tout à fait comparables, en terme de tension, d'intensité, à *Je suis* et *Vous qui habitez le temps* : la comparaison vaut aussi pour le cadre géographique (la ville, en règle générale), l'humour noir et une thématique faite d'angoisse, de morbidité, d'amours impossibles, d'incommunicabilité, d'impuissance à sortir du labyrinthe dans lequel il semble qu'on soit prisonnier, fait comme un rat, d'enquête/quiète de soi de type métaphysique et qu'on sait vouée à un échec total, etc.

Chez Goodis et Thompson, et pour user d'un style cher à Marcel Duhamel en tant qu'il créa la prestigieuse collection « Série noire » chez Gallimard, les tripes se voient ; or, il faut avoir de l'estomac pour cracher un livre comme *Je suis* – il faut aller au bout de la nuit, en quelque sorte. Heureusement pour nous, la comparaison ne choquera que les faux amateurs de littérature ; c'est qu'il y a roman noir et roman noir et que les deux auteurs cités (*idem* pour Héléna, Simenon, Crumley, Manchette ou Claude Néron) sont par moments objectivement comparables à Kafka, Balzac, Céline et Zola ou au Dostoïevski de *Crime et châtiment*.

### 3.3. L'humour de potence

Revenons donc à la corde autour de laquelle se noue toute une rhétorique morbide de la pendaison qui n'est pas si nouvelle en littérature : songeons à la ballade des pendus de *L'épitaphe Villon* (« pies, corbeaux nous ont les yeux cavés », etc.). Plus près de nous, dans une scène burlesque de la fin de *Godot*, Beckett nous prouve que l'on peut rire avec la corde :

***– Viens voir (« il entraîne Vladimir vers l'arbre. Ils s'immobilisent devant. Silence. ») Et si on se pendait ? / – Avec quoi ? / – Tu n'as pas un bout de corde ? / – Non. / – Alors on ne peut pas. / – Allons-nous-en. / – Attends, il y a ma ceinture. / – C'est trop court. / – Tu tireras sur mes jambes. / – Et qui tirera sur les miennes ? / – C'est vrai. / – Fais voir quand même. (« Estragon dénoue la corde qui maintient son pantalon. Celui-ci, beaucoup trop large, lui tombe autour des chevilles. Ils regardent la corde. ») A la rigueur ça pourrait aller. Mais est-elle***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***solide ? / – On va voir. Tiens. (« Ils prennent chacun un bout de corde et tirent. La corde se casse. Ils manquent de tomber. ») / – Elle ne vaut rien. (Silence).***[429]

Notons que le thème est encore abordé dans *L'innommable* où le je s'interdit de dire qu'il veut être pendu : « […] ça me couperait le sifflet. Malheureusement je n'ai pas de cou ». Comme Beckett avec ses deux clowns métaphysiques (Vladimir et Estragon) ou Kantor avec l'image d'une potence-WC dans *Qu'ils crèvent les artistes*, Novarina illustre l'idée *a priori* indéfendable que corde et burlesque peuvent faire bon ménage à la page 172 de *La Chair de l'homme* : « Dois-je me pendre ou pas » ? J'ai envoyé cette phrase sur carte postale […] à 787 correspondants […] pour avoir porté le nom de Corde ou Lacorde. » Nous avons déjà évoqué l'hypothèse d'une sorte de canular suggéré (et d'ailleurs faisable, même téléphoniquement) dans la partie consacrée à la dimension farcesque de l'œuvre (on pourrait aussi y voir un écho à la question de Panurge concernant l'éventualité d'un mariage). Mais, quoi qu'il en soit, à travers les noms « Corde », « Lacorde » et « Cordier », c'est bel et bien de pendaison qu'il s'agit. En témoignent encore les quatre réponses à la carte postale en question : « Pends-toi oui si ça te chante », « Pends-toi oui mais pends-toi vite », « Pends-toi ou te pends pas mais décide-toi » et « Ne te pends pas, mais ne te plains pas plus tard de t'être pas pendu ».

La corde s'apparente à cette voix intérieure qui dit « Débarrasse toi de toi ! une fois pour toutes et pour de bon ! » (J.R., p. 51). Egalement obsédé par la mort, Alfred Hitchcock, dans le cadre d'un gag auquel il se prêta, sortit une corde de pendu prête à l'emploi d'une énorme boîte aux lettres sur laquelle on peut lire « SUGGESTIONS ». Novarina, lui, est certes moins direct : il ne nous tend pas une corde ni ne nous prend à la gorge mais se contente d'évoquer ce moyen d'en finir. Pourtant, dans les deux cas, c'est la même question qui se pose : serait-ce une si mauvaise idée ? La corde est-elle si rébarbative ? Au bout, c'est peut-être la Terre promise, etc.

La corde peut aussi être synonyme de lynchage, lynchage qu'il s'agit peut-être, de laver en famille (osons ce jeu de mots d'inspiration verheggenienne). C'est une menace qui plane tout au long de *La putain respectueuse* de Jean-Paul Sartre, dans la plupart des romans de Faulkner (notamment dans *L'intrus*) mais aussi dans les albums de Lucky Luke et dans un genre parodique inventé par Sergio Leone où l'on sait l'importance scénaristique (liée aux effets de suspense et aux coups de théâtre) qu'elle peut avoir, notamment dans *Le Bon*, *la Brute et le Truand* : dans le cadre de scènes comico-morbides, elle fait fréquemment retour dans le film (presque autant que les fusils et autres pistolets), figurant même sur l'affiche du film où elle enserre le cou d'un Clint Eastwood flegmatique (mais assez inquiet tout de même). Dans la photographie choisie par Sergio Léone pour l'affiche de son western-spaghetti, la situation est malgré tout plus oppressante que dans *La Scène* ou *L'Origine rouge*, pièces où la corde fonctionne surtout comme un symbole, un rappel à l'ordre, une vanité, un *memento mori*. Quant aux « strange fruits » chantés par Billie Holliday, on sait la raison de leur présence sur l'arbre – plus léger, Trenet remplace "corde" par « ficelle » dans un de ses tubes, le célèbre *Je chante* (« Ficelle, / Tu m'as sauvé de la vie, / Ficelle, / Sois donc bénie / Car, grâce à toi, j'ai rendu l'esprit, / Je me suis pendu cette nuit », la fin étant assez novarinienne : « depuis / […] Je chante soir et matin […] / Un fantôme qui chante, on trouve ça rigolo »[430], etc.

Il semblerait donc que Novarina s'inscrive en somme dans une lignée d'artistes qui ont traité de la corde et qu'il propose à son tour sa version, originale et personnelle. Car des

[429] ***Samuel Beckett, En attendant Godot, Minuit, 1983.***

[430] Charles Trenet, *Le jardin extraordinaire*, Le Livre de Poche, La Flèche, pp. 69-70.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

allusions à la corde, on en trouve dès *Le Babil des classes dangereuses* (p. 170): « Corde, nom de Dieu, corde ! » ce qui s'oppose au plus récent et plus positif « La vie, tout de même, la vie ! » de *La Scène*. La rime à Corbillon et le jeu qui va avec devient ici (B.C.D., p. 326) « la corbeille à capiton, qui j'y pends ? », « capiton » évoquant aussi des têtes (la corbeille étant peut-être celle qu'on posait au bas des guillotines).

Dans *La Lutte des morts*, on évoque la « Pendaison de Gai Frisat » (p. 428), les mystérieux « fruits des pendus » (p. 343) mais aussi les « pendus aux branches qui bordent les nationales », vision modernisant un peu d'antiques supplices (crucifixions de chrétiens, horreurs décrites dans *Salammbô*, etc.). Dans *Le Drame de la vie*, deux hommes qui n'en font qu'un (serait-ce Monsieur Monsieur ou un duo comique beckettien ?) se « déhomment » en quelque sorte et « [sortent] tous les jours en portant des cordes de caoutchouc à leurs cous » (p. 205). De même, on parle d'une « scène de nœud » (on sait que ce dernier terme est également ambigu) à la page 257 et on lit à la page 191 : « Il lace la corde à son cou ».

Chez Novarina, l'humour de potache peut donc se transformer en humour de potence et la bague au doigt en corde au cou : « permettez-moi que je passe cordon autour d'vot' appendice » (O.I., p. 19). La matière de la corde peut parfois surprendre (ce n'est pas toujours du chanvre) : « Ce que je veux, c'est tes boyaux si longs, ou c'qu'je pourrais faire pendaison » (O.I., p. 128). Notons encore la « Chanson suicidons, chantée à la corde ». (O.I., p. 119).

La corde est même présente dans l'onomastique : dans *La Scène* (p. 150), on croise en effet un « docteur Cordier » (la corde serait-elle une médication ?) et 123) et on tombe aussi (p. 123) sur le slogan : « Paul Pendu : le choix de se taire ». Autre choix : celui du « vaillant laboureur » qui « [s'est] pendu » (S., p. 52).

Si on ne passe pas à l'acte, on y songe en tout cas (presque tout y fait songer) : « A la promenade, je me disais que les branches des sapins eussent dû me présenter des cordes pour me pendre » (S., p. 179). A la page 187 de la même œuvre, on chante même les vertus de la corde : « Psaume de bohu ! Buée de tout ! / Spasme de tohu : partout néant ! / Tout sang s'efface au nœud coulant ! ». Toujours dans *La Scène* (p. 80), on passe-glisse de « prends-moi avec ! » à « pends-moi avec » (p. 80) et on « mange ce bois » avant de se pendre à « [sa] maudite satanée corde *ombilicale*» (p. 79). Dans *L'Acte inconnu* on retrouve cette rhétorique dans l'onomastique avec « Jean qui corde » (p. 10) et le « vieux Stranglu » (p. 174) et à la page 21 où l'on annonce « Je vais me pendre moi-même à une corde destinée à moi-même ».

Chez Novarina, le bois n'évoque donc pas seulement le pantin mais aussi l'arbre du pendu ; dans la phrase « L'Enfant du Trou de Sapin se pend. » (J.S., p. 60), on ne s'étonnera pas de voir associer cette pendaison d'enfant (Pinocchio ?) à un bois dont on fait les cercueils. Autre hypothèse (moins prouvable) : la corde est novariniennement intéressante en tant que cerceau (un numéro de cirque un peu morbide serait presque possible, avec un dresseur de rats ou de chauve souris). Ici, la potence a un potentiel et la corde un pouvoir : celui de nous faire passer dans un autre monde…

### 3.4. La possibilité de la pendaison

En somme, Novarina présente toujours la corde de façon à montrer ce qu'elle pourrait sous-entendre ; c'est qu'elle implique, la corde, une alternative radicale, toujours possible, comme une épée de Damoclès à sa disposition, « pendue » au dessus de soi. Elle est par excellence le moyen de partir dans le « monde d'outre part » et se poser la question de la corde revient à se poser la question du suicide ; or, comme l'affirme Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* :



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***Il n'y a qu'un seul problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou non d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. Le reste […] vient ensuite. Ce sont des jeux ; il faut d'abord répondre. Et s'il est vrai, comme le veut Nietzsche, qu'un philosophe, pour être estimable, doive prêcher d'exemple, on saisit l'importance de cette réponse puisqu'elle va précéder le geste définitif.*** [431]

C'est à ce moment-là que la corde pourrait entrer en piste et jouer son rôle afin d'aider le « philosophe estimable » qui se voudrait cohérent par rapport à sa propre réponse, si celle-ci était non, à réaliser son funèbre projet.

Toutefois, il faudrait introduire un bémol dans tout ce que nous avons dit jusqu'à présent : certes la corde tue mais elle peut aussi vibrer, comme une corde sensible qu'on toucherait tout à coup ; ce peut encore être une corde de guitare (ou de tout autre instrument de musique dit « à cordes »). Bref, vue ainsi, la corde suggèrerait plutôt une vie, une vibration voire l'idée que tout n'est pas fini ; ce sont également les cordes vocales, entres autres, qui font que « la viande s'exprime ». La corde peut enfin, par adjonction, se faire cordon, cordon ombilical, et impliquer l'idée de vie, de naissance et d'origine. Ces idées plus positives se retrouvent d'ailleurs dans l'image oxymorique d'une « corde *ombilicale* » (S., p. 79), le mot cordon étant peut-être « décapit ». Quant à la piste de l'instrument de musique, elle était présente dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 197) : « puisqu'êtes vivant, vibrez de la corde ».

Quoi qu'il en soit de ces rappels montrant que tout n'est pas forcément si simple ni si noir dans le concept de corde, citons ici d'autres phrases ou le mot fait retour : « La corde de l'homme est en hausse sensible » (O.R., p. 77), « J'ai eu la tentation d'une corde […]. Pendant que je chaussais ma corde de vrai, le reste du monde tombait avec. » (V.Q., p. 45). L'idée que la corde est un personnage (à qui on pourrait presque s'adresser concrètement) se retrouve dans la mention (J.S., p. 199) d'une « corde […] en matière magique à qui je parlais » mais aussi dans cette prière terrible de *La Scène* : « Corde, corde, viens ordonner ma vie ! » (p. 184), prière d'autant plus terrible qu'elle est exaucée (« Une corde descend devant lui » nous annonce en effet une didascalie).

Portées par Daniel Znyk et sous les yeux d'Agnès Sourdillon, deux imposantes cordes étaient d'ailleurs présentes dans *L'Origine rouge* , comme en atteste une photographie proposée à la page 114 de la revue *Europe* consacrée à Valère Novarina (n°880-881, op. cit.). Pourtant, la corde était déjà là avant ou après, dans les coulisses du théâtre (d'action ?) et cependant visible par tous. Par sa présence même, son existence, sa possibilité, elle nous pose une question et il se peut même qu'elle nous appelle comme la pendule attend "les vieux" dans la chanson de Jacques Brel.

Ailleurs, dans une autre œuvre (cf. *Caligula*), Albert Camus écrira dans une sorte de dilemme néo-shakespearien ayant trouvé sa résolution : « Tuer ou être tué, c'est deux façons d'en finir. » Le procédé novarinien de la suppression-adjonction pourrait ici, par plaisanterie, nous faire remplacer Tuer par Pendre (voire Lyncher) et tué par pendu (voire lynché), ce qui, au reste, serait plus précis quant à la manière de procéder. Pourtant, in fine, le résultat serait le même car, qu'on le veuille ou non, corde et mort sont des termes assez synonymes.

[431] ***Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe, Gallimard, Collections « Folio/Idées » (on sait que ces lignes font le début du livre).***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Le plus étonnant dans certaines évocations novariniennes, c'est qu'au fond elles ne sont pas aussi morbides qu'on pourrait le croire, mort et agonie présentant même des charmes – un peu comme si corde et croix étaient synonymes de gloire, d'assomption, de consécration (« dans les siècles des siècles ») : « Je n'ai jamais pu m'imaginer la mort autrement que sous la forme d'un triomphe. » (O.R., p. 57), ce qui rappelle une phrase d'Artaud : « Je sens la mort chargée de délices » figurant dans un texte de *L'Ombilic des limbes* intitulé « Sur le suicide ». Vue ainsi, la mort n'est pas un boulet mais un « bijou autour de mon cou » (*dixit* Madame Guyon), une « pierre bénéfique » (A.I., p. 162).

### 3.5. Autres modalités de suicide

Si la corde n'est pas le moyen choisi par le suicidé en puissance, d'autres possibilités s'offrent à lui : le suicide par noyade, par exemple, qui est évoqué dans *Je suis* (pp. 110-111) où les « rameneurs de corps » nous font part de leurs observations, la phrase « le corps refait toujours surface » équivalant ici à « la terre revient », ce qui, pour parodier Cadiot, semble suggérer malgré tout un retour (durable ? définitif ?) de l'être.

Dans *L'Atelier volant* (p. 36), il était déjà question de noyade : « Je ne sais pas si vous êtes comme moi, mais quand on voit ce que je vois, l'envie vous viendrait de prendre une sorte de large définitif : sauter à l'eau, se prendre au cou, rouler à deux pattes dans la joie, s'abandonner dans la noyade de la noyade ». Enfin, dans *L'Opérette imaginaire* (p. 106), on reparle de noyade : « Personne a p'us voulu de lui / Alors y s'est foutu à l'puits / Dans la Seine, dans la Seine » ; il faut donc peut-être aussi penser à la Seine lorsqu'on lit un titre tel que *La Scène* (et vice-versa dans *La Seine* de Raymond Roussel) ; quant à l'expression « sauter dans l'amour » (*in* O.I.), elle renvoie peut-être au fleuve Amour…

Par ailleurs, l'idée qu'un des personnages centraux de la mythologie Novarina se nomme L'homme à la Fenêtre (remplacé par « Une femme à la fenêtre » dans *L'Origine rouge*) suggère celle qu'il pourrait éventuellement sauter – autrement dit se suicider par défénestration. Cette possibilité est également un des thèmes de *The high window* de Raymond Chandler : le moment ou l'intrigue se dénoue correspond à celui où Marlowe, considérant sur une photo « quelque chose » qui « [lui] paraît anormal » comprend tout à coup » L'homme ne se penche pas, il tombe » : « Ces mains ne tiennent rien, ne touchent rien. C'est seulement l'intérieur du poignet qui effleure la brique. Les mains, elles, ne s'appuient sur le rien » : la description chandlérienne donne le vertige, comme peut le donner le numéro de Dominique Pinon se posant hamlettiennement dans *La Scène* la question du saut dans le vide.

Si la défénestration est donc évoquée dans *La Scène* (où elle fait même l'objet d'un suspense très réussi), elle l'est aussi dans *L'Opérette imaginaire* (p. 142) où l'un des amants de la rue Marcadet (« nous sommes les amants […] qui nous suicidons nous-même sans un mot) s'exclame « Vite par ma fenêtre ! vite par la fenêtre ! ». Mais la fenêtre en question ne serait-elle pas une métaphore sexuelle ? Le « Non non ! suicidons, suicidons ! » qui suit et qu'on répète (c'est le cri de « presque tous » et de « la presque totalité ») semble une réponse – Anastasie, pourtant, comprend autre chose : « voici qu'j'entends qui entre un peuple nouveau qui ne veut point se suicider » mais elle parle peut-être d'une nouvelle génération moins sujette au suicide.

Dans *La Chair de l'homme*, la tentation du suicide s'exprime peut-être métaphoriquement dans la phrase terrible : « Parvenu à l'intersection Rue-du-Fusil et Caporal-Jean-qui-boite, il se prépare, seul devant tous, à avoir une grande aventure avec la mort » (p. 172). Qu'une des rues soit celle du « Fusil » annonce peut-être un coup de feu fatal. Souvent présent sur scène (on entend même parfois des détonations), l'arme à



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

feu est en effet une autre possibilité : « Qu'avec des pistolets on m'perce ! qu'avec des pistolets ! » (L.M., p. 464). De même, il ne faudrait pas omettre la possibilité, dans *Je suis* (p. 357), du « Pantalon à suicide » (J.S., p. 357). Dans d'autres œuvres, on aura des modalités encore plus surréalistes : « dansons c'te danse qui nous sorte d'ice » (L.M., p. 338) ; dans *Le Drame de la vie* (p. 53), il semble qu'on évoque poétiquement le geste qui consiste à fermer les paupières d'un mort : « S'il reste des paupi, passez-les à la peinture de nuit » (il s'agit peut-être d'une peinture toxique). On pourra encore, toujours « pour en finir », engager les « Coupeurs de Chique » de *Vous qui habitez le temps* (p. 45) : ce sont peut-être en effet des tueurs à gages qui sont ainsi désignés, symboliquement et comiquement.

Au fond, peu importe le moyen : à la question « Le suicide est-il une solution ? » (O.R., p. 72), L'Anthropoclaste répond : « Il n'y en a pas de meilleure ». L'enjeu, c'est aussi de passer de l'autre côté du miroir - et c'est peut-être ce qui motive le candidat au suicide novarinien. Dans cette perspective, il semblerait donc qu'il y ait de la joie à mourir : « Ça m'fait du bien, ça m'supprime » lance Fregoli dans *La Lutte des morts*, p. 352 – « s'fair'sauter la caisse », c'est « ça qu'est chouette » dit-on ailleurs (dans *La Scène*). C'est qu'il semble qu'on ait tout intérêt à mourir : on ne se contente donc plus, tel le Rimbaud d'*Une Saison en enfer*, d'«[attendre] Dieu avec gourmandise », on « devance l'appel » : « Au sac ! Au sac ! » (O.I., p. 65), « A la tombe, à la tombe ! » (S., p. 188).

# VI. La réversibilité

## 1. La mort n'est pas vraie

### 1.1. L'obsession d'aller « voir là-bas si ça locute »

#### 1.1.1. Chamanisme et nécromancie

##### → *Le « rappeleur de morts »*

On a vu que Novarina flirtait volontiers avec des idées noires, morbides et qu'une sorte de désespoir ontologique s'exprimait assez souvent. Parfois, cela va plus loin : on franchit la frontière… L'imagerie qui se met alors en place, en quoi consiste-t-elle ? Aller chez les fameux « autruis », par exemple : qu'est-ce à dire ? S'agirait-il d'aller chez les morts et/ou de descendre aux Enfers pour tâcher, comme dans *Vous qui habitez le temps*, de retrouver "Falbalarydice" ? On ne peut ici qu'émettre des hypothèses – à moins bien sûr que nous ne soyons déjà dans l'au-delà, «Umonde», «Urlumonde » ou « monde d'outre-part » ? A moins que toutes ces dénominations étranges ne correspondent en fait à des galaxies n'ayant rien à voir entre elles, des dimensions ne communiquant pas – et où nous aurions pourtant accès grâce à la parole de "Norphérina".

Il faudrait ici évoquer l'idée d'une nécromancie novarinienne, assez proche en somme d'une rhétorique de type vaudou, car n'oublions jamais que des critères strictement européens ne permettent pas forcément d'appréhender certains aspects du texte. Quoi qu'il en soit, l'auteur s'inscrit de fait dans une certaine tradition littéraire de la communication avec le monde des ombres. Sans parler d'Homère et de Virgile, évoquons l'enchanteresse nécromancienne de Lucain :



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***Elle méditait des paroles inconnues aux magiciens, aux dieux même de la magie, et formulait de nouveaux charmes pour des usages nouveaux […] sa voix […] ne fait d'abord entendre qu'un murmure confus et qui n'a rien d'humain et qui n'a rien de la voix humaine : c'est tout ensemble l'aboiement du chien, le hurlement du loup ; c'est le cri lugubre de la chouette, le cri nocturne du hibou ; c'est le rugissement du flot qui se brise contre l'écueil ; c'est le mugissement de la forêt et le fracas du tonnerre qui sillonne la nue.***[432]

De manière métaphorique, on dirait presque là une définition de la prose de l'auteur lorsqu'est rendu effectif le déhommage qu'il préconise. Quant à Rabelais, c'est dans une veine beaucoup plus parodique qu'il nous parle de certains morts illustres ; *idem* pour Swift et Shakespeare (tous trois, dans *Pantagruel*, *Gulliver* et *Hamlet*, mettant notamment en scène César, Alexandre et Cléopâtre). Dans un même ordre d'idées, l'auteur, par ses lectures (cf. Bible, Coran, Bossuet) semble avoir un très grand respect pour le passé ; or c'est bel et bien là une manière (cf. la lecture, la méditation, l'intérêt pour l'histoire, etc.) de communiquer avec les morts voire de converser avec eux comme en long dialogue qui ne prendrait jamais vraiment fin en ce qu'après notre mort même, il sera (peu ou prou enrichi par notre apport) repris par d'autres, puis par d'autres, puis par d'autres, etc. Il nous semble qu'en cela surtout consiste le chamanisme novarinien : en le lisant, on communique avec Rabelais, Dante, Beckett, Dubuffet, etc. C'est difficile à expliquer mais leur absence « n'est pas probante » – et le passé, pas passé (inaperçu, en tout cas).

Pourtant, on sent confusément qu'il y a autre chose : qu'est-ce donc qui hante le texte ? Dans un article, l'idée de possession et même d'endiablement est évoqué de façon troublante par Allen S. Weiss.[433]

A travers son œuvre, l'auteur se présente en tout cas comme une sorte de « rappeleur de morts » (V.Q., p. 40), ce qui l'apparente presque à un prêtre vaudou (acteurs et personnages étant peut-êtres des poupées percluses d'aiguilles) voire à un griot africain (mot utilisé à la page 358 de *La Lutte des morts* dans « Griot Bercet ») ayant le pouvoir magique de communiquer avec les ancêtres.

### → *Le grand retour d'Ouvrard*

Novariniennement parlant, si quelqu'un est mort, c'est surtout l'acteur, dans le sens où il n'y a « personne dedans ». Ce sont, les acteurs, des soldats du Vide dedans, ceci à l'instar des sans-vie-dedans que sont *a priori* les morts. Parallèlement, si Michel Baudinat est dit soldat, c'est peut-être dans un sens troupier mais cela renvoie aussi et surtout au statut d'un qui, comme le soldat mais lui pour sa patrie (ou les industriels, selon la formule consacrée), se sacrifie, souffre et accomplit un certain travail (terme dont l'étymologie donne ici à réfléchir), un certain travail donc (sur le corps, par les mots), un travail d'accueil, d'évidement, de déhommage et de creusement, un peu comme pour une tombe s'auto-creusant sans avoir vocation à être complètement muette.

Ici donc, phénomène étrange, la voix qui sort n'est pas vraiment celle de l'acteur mais provient plutôt d'un outre-soi, d'un « outre-mond » voire de l'«outre terre » chère à Artaud. "Prenez ce rien, ce n'est pas rien !" semblent nous dire ces sacrifiés-comiques-sur-l'autel-du-théâtre que sont les acteurs novariniens. Le mot comique est à prendre ici dans le sens de chute (terme à prendre au premier degré dans le cas de certains gags burlesques) voire

***432*** ***Lucain, Pharsale, Dieux et héros de la Rome antique, Tchou, 1969, p. 146.***

433 Allen S. Weiss, « Le théâtre de la possession », *Java*, op. cit., p. 21 à 27.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

d'abaissement et d'humiliation : "Souffrance, sacrifice, travail" : la devise de ce blason-là ne manque pas d'austérité. En utilisant la rhétorique noire de Novarina, on pourrait dire que l'acteur (/ l'homme) est un Jean à qui il arrive souvent de « ténébrer » (J.S., p. 77). Les acteurs doivent visiter en eux-même des galeries dont Orphée (l'auteur ?) eut lui-aussi un petit aperçu : c'est un homme de la mort, un mort – un peu comme dans le *nô* (hasard objectif : le nom de l'auteur commence par ces deux lettres), où la figure du fantôme est souvent convoquée.

Dans *Vous qui habitez le temps*, on a même le cas d'une résurrection permise par l'art de l'acteur, le "revenant revenant qui revient" ayant été en son temps un célèbre artiste de music-hall, comme un comique-moribond-troupier qui, « dans son sac » (un thème cher au Beckett de *Mercier et Camier*), semble effectuer devant nous une sorte d'hilarant come-back ; il revisite même le "hit" qui fit sa gloire en ne se plaignant plus seulement de problèmes physiques (J'ai le corps qui s'dérobe ! L'estomac qui a très froid ! / La barbaque qui s'détraque, la vignolle qu'est toute folle !) mais en critiquant carrément le corps (« Les oreilles, toutes pareilles ! Les yeux beaux, deux en trop ! / La bouche une, opportune ! »), un corps fonctionnant de fait assez bizarrement (« Les pensées sortent du nez ! ») mais restant soumis au malheur (Ah mon cher que c'est triste à dire, d'avoir été fait pour le pire !) et tributaire du temps (« Ah mon Dieu quel grand tourment, d'avoir été construit en temps !).

C'est encore un cas de chamanisme : l'acteur qui joue ceci doit littéralement ressusciter Ouvrard, lui donner une seconde vie...

### → *Parole de mort !*

L'œuvre du dramaturge consisterait-elle donc à nous raconter des histoires de fantômes se situant entre Henri James et du *nô* "burlesquifié" ? Nous expliquerait-il, à travers ses pièces – et comme le suggère même le titre de l'une d'elle (cf. *La Lutte des morts*, bien sûr) – ce qui se passe dans l'au-delà et comment vivent nos chers disparus ? Il faudrait donc que, tel Lazare, il ait fait un stage là-bas, et qu'il soit revenu parmi nous pour faire son compte-rendu…

C'était là, ce jeu avec une mort qu'on a vu de près, qu'on connaît bien et dont on peut parler, un des grands créneaux comiques de Céline qui estimait qu'il faut être « plus qu'un petit peu mort pour être vraiment rigolo » (cf. *Entretiens*) et qui, dans une lettre à Gaston Gallimard, se présentait ainsi : « parole de mort !… j'étais encore vivant en 44, je sais ce que je cause et le prix de la nouille ! ». Cette auto-présentation comique s'effectue sans doute moins directement chez l'auteur de *La Lutte des morts* mais il semble que, dans le principe, il y ait un peu de cela, le je novarinien (un narrateur-auteur ?) pouvant en effet nous faire parfois songer à un Orphée revenu des Enfers qui nous raconte ce qu'il y a vu.

Plus objectivement, on tourne souvent avec lui autour de l'idée que ce qui se joue dans ses pièces concerne en fait, non forcément des morts, mais plutôt des non-étant-vraiment, voire des pantins/zombies comiques ou encore les clowns métaphysiques d'un mystérieux « monde d'outre-part ».

Car enfin, insistons-y, la dimension comique reste omniprésente. Pour qualifier ce type de comique, Etienne Rabaté proposera d'ailleurs un adjectif, « glaçant », tout à fait pertinent et allant dans le sens de l'idée que notre dramaturge pourrait presque être considéré comme un des maîtres du roman noir moderne :



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***[…] l'art de Novarina, à l'opposé de toute complaisance littéraire, est fait de violence, de comique glaçant et de catharsis.***[434]

Sans prétendre que cette définition pourrait s'appliquer à Jim Thompson, émettons l'hypothèse absurde que si Breton avait connu Novarina, il y aurait eu une entrée de plus dans *l'Anthologie de l'humour noir*. Enfin, le comparant à Racine, Céline a pu dire de Shakespeare : « Il a le rire, ce qui est énorme » ; c'était une autre possibilité d'exergue pour notre étude rhétorique. Ce qui est certain, c'est qu'il manifeste souvent une sorte de curiosité à l'endroit des morts, semblant toujours se demander hamlettiennement « [qui] sont ces mectons qui s'omnolent dans l'cimeton » (L.M., p. 500). Pourtant, ici, on ne se contente pas de se poser des questions : on veut trouver, savoir ; la quête est active, le désir impérieux : on veut d'autorité (s'il s'avère qu'ils « [locutent] ») parler à ces « mectons qui s'omnolent ». On pourra même parler d'une obsession littéraire que Novarina partage avec Shakespeare et Cocteau (mais aussi Poe, Jean Ray et Ghelderode voire Lovecraft, Bernède et Abraham Merritt).

Ce qui est original chez lui, c'est l'approche comique du problème. Car enfin, ce n'est pas le grandiose « frères humains, qui après nous vivez » qu'il leur lancera à la façon de Villon, sa manière à lui étant encore plus familière, comme on va le voir...

### 1.1.2. « Dis-moi qu'là-bas / y a qu'èqu'chose pour bibi »

#### → *Ho du caveau !*

Chez Novarina, quant le viandat s'adresse au macabiat, voilà ce que cela donne : dans *Je suis*, on a le joyeux « Hello, du tombeau ! » et dans *Le Drame de la vie* (p. 115), ce sera par une comptine sur le thème du non-retour : « Hé-les-disparus ! Rien ne reviendra plus ! » – à la page 174, on leur parlera en « vieux dèf ». Dans *Le Babil des classes dangereuses* (cf. « Ho, du caveau !») on parodie sans doute "Ohé, du bateau !" en s'adressant à une improbable nef des morts qui est peut-être un immense cercueil ou le drakkar fait d'ongles des anciens Vikings – à la page 223, c'est comme un cri d'amour : « O onctuosités, ô somptu-osités des culs froids ».

Tout en étant drôlissime, telle demande pressante formulée dans *L'Opérette imaginaire* aura des accents presque métaphysiques : « Dis-moi qu'là-bas, y a qu'èqu'chose pour bibi ». Appliquée à la mort et adressée à un mort, elle serait fort comique : si l'on y réfléchit pataphysiquement, ce sont eux, en effet, qui sont les mieux placés pour pouvoir éventuellement répondre. Mais est-ce vraiment à un mort que l'on s'adresse ici ? Et là-bas, où est-ce ? Qui peut le dire ? Un mort ?

Si l'on considère le ton choisi pour s'adresser à eux, on peut estimer que, tout comme le supporter » des « êtres paludéens » (cf. « continuez donc de vivre »), Novarina tient aux morts une sorte de discours paradoxalement enjoué voire rassurant, motivant et encourageant (« Vous serez célébrés au moins en cestui livre/ce doit vous consoler du dégoût pharisien ») : comme Queneau, c'est un connaisseur qui sait apprécier les charmes divers de la mort voire (comme il est dit dans *Sally plus intime*) le « téton beau des tombeau ».

La joyeuse tournée est sans fin : « Avons d'autres tombes à tauper, devons trapper d'autres tombeaux, à la recherche d'hommes dedans » (B.C.D., p. 267); il y a du pain sur la planche pour ce gai fossoyeur. On s'intéresse aussi au cas de Lazare : « Puis je m'en

[434] ***Etienne Rabaté, « Valère Novarina et la "poésie active" », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 65.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

fus, à la ronde, aller voir et questionner tous les ressuscités du monde et m'enquérir de ce qui est pas là. » (J.S., p. 57).

### → *Le cœur chaud pour les « culs froids »*

Le but est donc ici de respirer l'air de la mort, de prendre la température de cette dernière, quitte à « vivre parmi les tombes » pour « dire aux pierres d'aller aux poussières et aux gisants d'gésir qu'ils restent » (J.S., p. 193) même, si à la toute fin de ce parcours, il y aura peut-être une sortie dans la gloire et la lumière pour des gisants se relevant et des poussières allant aux pierres (*Cap au pire* devenant "Cap aux pierres") mais aussi pour l'alchimiste et le nécromancien.

C'est également en soi-même qu'il faut aller pour qu'un contact s'établisse avec la troupe des ombres et autres « moches musiques des bêtes d'en bas. » (D.A., p. 225). En fait, tous ces morts nous vampirisent peut-être un peu : « Habitants du néant, prenez mon corps, buvez mon sang » (J.S., p. 142) mais on accepte volontiers de payer ce tribut (que l'on suppose fait de regrets, de remords et de nostalgie). Au fond, il y a de l'Antigone chez Valère Novarina : une Antigone certes plus joviale que celle de Sophocle mais ayant comme elle le cœur chaud pour les « culs froids » (B.C.D., p. 223).

Si l'on considère ce qu'il y a parfois dessous, la terre est aussi une excellente métaphore (métonymie serait plus juste) pour parler de la mort ; c'est une autre manière de communiquer avec les gens de glas. Dans *Le Drame de la vie* (p. 290), la confrontation s'effectuera de façon collégiale (p. 290) : « Tous collent les oreilles à la terre pour voir si elle entend » et quelques phrases plus loin, on parlera d'un « trou chic ». Cette terre, on la tutoiera dans *La Scène* pour lui faire une terrible prière : « mange-moi » – quant à « Demande à la poussière », il devient « demandez à la nuit » dans *Je suis* (p. 187).

On pourrait s'arrêter là si le numéro demandé n'était pas disponible : or, il semblerait que les morts décrochent le combiné…

## 1.2. Messages d'outre-tombe et « mystère du ci-gît »

### 1.2.1. Joie dans les fins !

Tout d'abord, on assiste, en *direct-live*, à la mort comique de bien des personnages : il y a de violentes mangeries et de simples sorties dans la coulisse mais aussi des agonies paradoxalement racontées sur un mode hilarant.

Au moment d'entrer dans la mort, le moribond aura en effet la parole (l'auteur semblant lui tendre un micro) ; il aura des visions hallucinées et ses dernières paroles seront à consigner. Dans *L'Atelier volant* par exemple (p. 102), les derniers mots de « Louis » sont « Attention v'là l'pointu, , v'là l'pointu », être (?) aussi énigmatique que le « Grand Velu » entrevu par Michaux (cf. « ils font face au Grand Velu »). Quant aux dits de Jean Léon Blanc au moment fatidique, ce seront « La viande est en face » et « La viande est un fait » (D.V., p. 119), comme s'il sortait d'une viande pour entrer dans une autre.

Dans *La Lutte des morts*, on aura une véritable scène de comédie : « Donne-moi un baise, Gypsy, c'est le dernier et pour toujours. Tu sentiras plus mes moustaches. » (p. 510). Dans *Le Drame de la vie*, certains semblent prendre la chose du bon côté : « Tous tendent les oreilles vers le mort qu'ils entendent rire » (p. 290). Dans *Le Babil des classes dangereuses*, les derniers mots de Laban expriment une sorte de soulagement et, dans *Le Discours aux animaux*, c'est même à pieds joints que l'on s'élancera dans la mort : « Sautons en tombe en hurlant de joie ! » (p. 185). Dans *Le Drame de la vie* (p. 267), on aura une autre réaction



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

inattendue : « L'homme à qui l'on troue le front dit : nous vivons une époque formidable », après quoi le mot « front » sera remplacé par le mot « fond » (sans doute celui du trou qu'on creuse pour le mort) dans « Et ils trouèrent son fond ».

Bref, Le mot d'ordre est un peu « dansons pour nous taire » voire « Cap à Glas », « Cap au bois » ou « Y a d'la joie à mourir ! » Ici, la mort est une fête, un feu d'artifice : ce qui sonne, ce n'est pas forcement « le glas pour Un qui a quitté ce mond » (comme dans *La Lutte des morts*, à la page 461) mais plutôt un joyeux « branle-bas de cloche » (pour citer Dubuffet).

### 1.2.2. L'embarquement pour se taire

Bakhtine développe dans son livre cette idée de la « mort joyeuse »[435], qui correspondait à une sorte de tradition multiforme que Rabelais reprit à son compte, et il semblerait donc que Novarina ait, comme souvent, le fonctionnement d'un petit fils spirituel…

De fait, une certaine gaieté sera encore de mise au moment de l'"entairement". On lancera volontiers « Hardi fossoyeur ! » où, plus absurdement : « Vivent les ours et leur fosse, ousse qu'on tombe » (L.M., p. 433). Cela dit, quoique mêlé au saugrenu, il pourra y avoir tout de même un certain grandiose car enfin il est normal que « l'homme […] célèbre avec pompe son arrivée au Trou Macabre » (D.V., p. 216).

Dans *La Lutte des morts* pourtant, l'opération s'effectuera sans aucun ménagement pour le mort : « Le directeur des hôpitaux fit entourer son corps d'un lange, puis foutre le tout au bas » (p. 368). A la page 27 de *Je suis*, l'évocation sera peut-être encore plus terrible : » on vous mettra une pierre dessus, pour que vous vous taisiez. Alors vous vous tairez ». Mais, même dans *La Lutte des morts*, c'est la joie et le comique qui prédominent ; les planches du cercueil y auront un air de fête, apparentées qu'elles sont à des planches de théâtre (p. 369) : « C'est les cer-cluyes, c'est les verc-uyes ! Lé mort sé-monte sur sé-tré, teaux. ». Pourtant, la représentation en question manque un peu de mouvement ; de fait : « L'acteur gît nu dans sa boîte refermée » (B.C.D., p. 159) – phrase tragi-comique qui sera transposée dans « La perruche gît morte dans sa cage rouillée » (*in* S.). Concernant le jeu de « l'acteur cadavré », on pourra faire ce désolant constat truismique : « Mort, il ne jette plus chanson sur chanson » (D.V., p. 218).

Le côté clownesque de la mise en scène de la mise en terre se retrouve un peu dans le « Cercueil de Vlan » (D.V., p. 222) qui rappelle le trivial "Et vlan, passe-moi l'éponge !" et l'expression « [aller] au fond du baquet tout en bouais » (D.V., p. 246) qui exprime comiquement une sinistre réalité ; de fait, l'humour sera omniprésent dans la manière même dont on évoque cercueils et enterrements. Dans *Le Babil des classes dangereuses* par exemple, il est question d'un « lit tombal » (p. 181) ; dans *L'Atelier volant*, on se construira des « tombeaux de neige » (pp. 102-103) ; dans *La Chair de l'homme*, les « hommes de sapin en sapin » semblent destinés de toute éternité à finir dans les « boîtes de cèdre ou logaèdre » (p. 146) ; enfin, dans *Je suis*, les « faces de pierre » de la page 160 sont peut-être de type tombal et ne pourrait-on pas les assimiler à des dalles de cercueils ? Et pour la « soupière » novarinienne, ne pourrait-elle pas, elle, nous faire songer à une urne funéraire incongrue ?

A la page 206 de *Je suis*, la tombe semble rapprochée d'un terrier et les morts à des lapins (mais qui ne seraient certes plus de chauds lapins), l'image faisant sans doute écho à la métaphore shakespearienne de la « vieille taupe » pour désigner le père défunt. Une fois l'homme enterré, c'est donc pour toujours – du moins en théorie… A la page 101 du

[435] L'expression est de Bakhtine qui l'utilise dans « Le "bas" matériel et corporel chez François Rabelais », chapitre de son livre *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la renaissance*, op. cit., p. 405.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

*Discours aux animaux* est évoquée l'obsession d'un corps vivant enseveli, obsession que l'on retrouve chez Edgar Poe et qui renvoie peut-être ici à l'idée de cycle (cf. bercueil, Saperme, aubuscule) voire d'une réversibilité toujours possible, à l'image des « tombeaux de neige » ou de la résurrection de Lazare (on pense à la fin de *Je suis*) : la mort est-elle toujours si sûre ? Existe-t-elle ? « Non » dit l'auteur : « c'est une invention de l'esprit » (Artaud ne disait pas autre chose dans *Le théâtre et la science* : « La mort est un état inventé »).

Quant à l'enterrement couplé de « la cadavre » de la mère et de Daniel Znyk (ou disons : de la mère Znyk) dans *L'Acte inconnu*, c'est comme un joyeux carnaval où les flambeaux funèbres sont comme de gais oripeaux et où l'on voit flotter au vent les manches géantes d'une gigantesque marionnette.

Là encore, Novarina s'inscrit dans une certaine tradition, ancienne mais également contemporaine, celle de l'enterrement présenté comiquement, comme dans *Le dimanche de la vie* (de Queneau) et les *Mémoires d'un vieux con* (de Topor). Quant à *L'enterrement de la Sardine* d'Arrabal (qui, en grande partie, fut inspiré par Goya), c'est un véritable délire carnavalesque. De même, on sait que certains chanteurs-poètes proposèrent à leur tour des variations tout à fait intéressantes : Brassens bien sûr (regrettant le temps béni des corbillards) mais aussi Nougaro (« Dansez sur moi / Le soir de mes funérailles) et Jacques Brel (« J'veux qu'on rie / J'veux qu'on danse / Quand c'est qu'on m'mettra dans l'trou »).

### 1.2.3. « La parole est au mort »

La mort s'exprime encore par des paroles ; les « Voix satanées d'là tombe d'en dessous » (B.C.D., p. 213) se feront en effet entendre, l'auteur ayant comme un fonctionnement de médium, à moins qu'il ne soit branché sur Radio-Catacombes. Interrogés par les vivants, pressés de questions, les gens des tombes répondent, s'expriment – ne serait-ce que par un silence absolu qui rejoint celui de Dieu (voire celui des Martiens) car c'est exactement le même genre de silence, un silence dont on ne peut rien dire mais dont Novarina parvient tout de même à parler : « L'homme mort répond par du glas » (D.V., p. 134) ou « Je vous le dis, enfants, l'homme mort répond par des mots blancs » (D.V., p. 271) ; dans ces deux phrases, on notera la symétrie entre « glas » et « mots blancs » : la mort est la réponse ultime (un peu comme si la vie avait été une question). A la page 164 du *Discours aux animaux*, la tombe a même le sens de la répartie. A la question « Comment c'est ? », on aura encore une autre sorte de réponse à la page 267 du *Drame de la vie* : « C'est une grande chose sans nom ». Comme Dieu, la mort est innommable – mais ce n'est pas cela qui arrête Novarina.

Certains morts se plaindront (ils « ont de grandes douleurs »), mais trivialement, un peu comme des personnes mécontentes de leur voisin du dessus :

***[…] passant, marche pas sur la tête à méusse, respect au corps même au tombeau ! Pas trop n'aimons qu'on me marche dessus » (B.C.D., p. 209).***

Ici, les gens décédés ne veulent plus être ennuyés par ceux qui sont de l'autre côté (« On est morts, il est temps qu'on rigole » chantait Boris Vian) : les morts « n'en peuvent plus qu'on les aime », comme il est dit dans *La Lutte des morts* (p. 402) ; il convient de leur "lâcher la grappe". Bergman abordera certes ce thème pour parler des morts retenus d'aller dans la mort à cause des vivants mais chez Novarina, la plainte est double, qui proviendra des deux côtés de la barrière objective mais « qu'est invisible » entre naître/être et n'être plus ou pas encore. Quant à la phrase « Vivants qui passez et trépassez » (D.A., p. 165), elle semble parodier « Vous qui passez sans me voir » et répond à « Frères humains qui après nous vivez ».



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Bref, il y aurait donc, chez Novarina une sorte de cohabitation, parfois très difficile, entre les morts et les vivants. De même, du point de vue d'un mort, pas de « serpents qui sifflent » mais « des pieds qui marchent au-dessus de ma propre tête » (O.R., p. 65). Autre aperçu d'un « monde du dessus » : « Maintenant gésissons » disent les plafonds » (J.R., p. 25) : des vivants s'encourageraient-ils à mourir ou serait-ce une voix intérieure résonnant dans notre « boîte en os » ?

Ce qui est sûr, c'est que dessous, cela « locute » : « Parlons sous la terre » est même le titre d'une sous-partie de *L'Origine rouge* (p. 32). Bref, Novarina semble inventer une nouvelle Tour de Babel habitée, pour le bas, par des morts et pour le haut, par des vivants : l'ennui, c'est que la cohabitation est tout à fait problématique.

Entre les voisins en question, l'énervement est réciproque : il est par exemple des morts qui s'expriment d'une façon jugée insupportable ; leur « parler cadavrique » (D.V., p. 174) a quelque chose d'irritant pour les vivants : « Jean Cadavre, vous êtes très en langue aujourd'hui, Jean Boucan va vous faire taire » (D.V., p. 123) ; ici, il y a peut-être la volonté de répondre au glas par du bruit. Ce bruit paradoxal des morts fut aussi constaté par le Guillevic de *Souvenir* (dans *Exécutoire*) : « Rien n'est si mort qu'un mort / – Mais c'est vrai que des morts / Font sur terre un silence / Plus fort que le sommeil ».

De même, dans l'étonnant constat d'une certaine persistance du « vivat chez les morts » (B.C.D., p. 198), on pourra déceler comme un reproche de la part des vivants, lassés peut-être d'avoir à coucher avec des morts (pour faire allusion à une chanson de Ferré). Plus qu'à une opposition, c'est presque à une guerre larvée (ou qui va bientôt éclater) que l'on assiste : pendant que les vivants se « [préparent] sournoisement à agir », les morts « déblatèrent » (mot bien choisi : il contient « terre ») en « [disant] du mal de la vie qu'ils ne se souviennent plus d'avoir vécue » (O.I., p. 29). Ce qui pose problème, c'est que les optiques diffèrent : « En tant que cadavre, je pense le contraire. En tant que vivant, je passe par la mort » (S., p. 85).

On l'aura compris : toutes ces phrases comiques sont aussi là pour illustrer la théorie novarinienne selon laquelle la mort n'est pas vraie (c'est « une esbroufe, un bluff » disait Artaud) : « Les morts sont bien vivants, tatoue-toi ça sur ton serpent » (D.V., p. 265). Ils sont même très remuants – c'est ce que notifie avec humour Christine Ramat : « Tous ces cadavres qui n'arrivent pas à tenir en place sont désopilants »[436], phrase qui pourrait peut-être aussi s'appliquer aux vivants...

## 1.3. Marchez, gens des tombes

### 1.3.1. Squeletteries

Il faut encore remarquer qu'on joue beaucoup avec les squelettes chez Novarina, la « squeletterie » n'étant pas mal représentée. Seront fait par exemple des jeux de mots sur les os et sur les ossements : si l'on a évoqué précédemment le crâne de Yoryk, on parlera de « monologues du même tibia » dans *Je suis* (p. 198) ou alors on décrètera (tout en faisant une bizarre rime en « faux » et « os ») : « chaque jour sonne faux, je crois plus à mes os » (J.S., p. 106). De même, si l'à-peu-près connu, argotique et grossier "Je ne le connais ni d'Eve ni des dents" pouvait s'appliquer à la tête « soi-disant-prétendue faite pour moi » du sous chef dans *Je suis* (p. 192), « j'en ignorais jusqu'aux ossements et aux tenants qui aboutissent » s'applique sans doute, quoiqu'ici cocassement allongée, à l'expression "en ignorer les tenants et les aboutissants".

[436] Christine Ramat, *Valère Novarina. La comédie du verbe*, op. cit., p. 367.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dans *L'Origine rouge* (p. 51), à la question « En quoi es-tu, individu ? », « l'individu » répond « Je suis en bouillie d'moi et os », ce qui correspond à une étrange conception du corps. Dans *Je suis*, il sera encore question de squeletterie (p. 118) et d'une terrible armée des ombres mais, un peu comme en certain clip de Jackson, l'évocation morbide ne sera point dénuée d'humour. Dans *Le Drame de la vie*, on lance à une armée de revenants : « Marchez, gens des tombes » (p. 286). Bref, *Le Drame de la vie* se fait parfois "Comédie de la mort" ; cela nous rappelle irrésistiblement une scène de *Voyage au bout de la nuit* où des squelettes sont comiquement présentés par la vieille Henrouille, les visites de la « cave à momies » en question devenant avec elle de véritables numéros de cirque : « notre collection est unique au monde… […] Elle leur tapait sur la poitrine […] et ça faisait tambour ». Novarina aussi fait travailler les morts comme dans un cirque. Quant au « soldat Michel Baudinat », il dit voir – dans *Je suis* (p. 163) – les « ossements blanchis » de « morts [ressuscités] ».

Enfin, la blancheur du squelette se retrouve dans l'évocation de la neige : dans *L'Atelier volant*, certes ; mais aussi à la page 268 du *Drame de la vie* avec « un homme pas beau à voir car depuis huit ans il n'a mangé que de la neige » (étant donné ce régime, nous avons sans doute à faire à un squelette). Dans *Le Discours aux animaux*, c'est un « Jean si nu […] qu'il a les têtes complètements blanches » que l'on croise (p. 146). Dans l'expression « tubes de sous terre » par opposition aux « corpulences » (D.A., p. 117), on a peut-être une allusion à des os poreux qui incarnent pitoyablement la mort par opposition à une chair glorieuse ne se posant pas la question de « l'avanir ».

La porosité mort/vie est également présente : s'il y a un « drame de notre tête » (J.R., p. 54), il y a aussi un « battement du crâne » (J.R., p. 23) comme si ce dernier fonctionnait comme un cœur. On l'a vu dans la partie consacrée à Yoryk : la frontière est plus que floue entre le crâne et la tête : où commence l'un et où commence l'autre ? Poe suggérait que les dents, seules parties visibles du squelette, étaient un trait d'union – quant à Novarina, il remarque dans *La Scène* (p. 62) : « Le sang noir dans la cavité des yeux est en ombre : la face est creuse et la tête humaine s'achève *en crâne* » (p. 62). La tanière de l'homme serait donc une « cranière percée par la fumée » (D.A., p. 90) tandis que la raison est assimilée à une maison que l'on habite provisoirement : « Le crâne où je suis n'est pas à moi » (D.A., p. 74).

*Memento mori* en forme de porte-clef (D.A., p. 316), le crâne peut parler – « Voici mon crâne qui dit qu'il est (D.A., p. 114) – et on s'adresse parfois à lui comme on s'adresserait au monde (D.A., p. 73). Plus généralement, c'est sa façon ambiguë d'utiliser le mot « crâne » à la place du mot « tête » qui est ici troublante : il faut dire que son obsession de la mort nous fait voir des crânes un peu partout et surtout des crânes à la place des têtes, un peu comme dans cette peinture de Magritte intitulée *La Gâcheuse* et où un buste de femme nue est dotée d'une « tête en os ».

Autre rapprochement : celui qui existe phonétiquement entre les mots « mort » et « mot » – on y sera notamment sensible dans « Dieu m'a donné le mot par respiration » (O.R., p. 45) : « la mort me le retirera par expiration » est ce qu'on aurait envie ajouter. Dans *L'Origine rouge*, chair et squelette sont encore associés : « A l'intérieur de l'homme où il fait si froid, je suis en os dont on fait les morts » (p. 53). Enfin, si la squeletterie ne se retrouve pas vraiment dans l'onomastique – sauf peut-être dans l'homme en Têt blanc –, ce ne sera pas le cas de la mort en général.

### 1.3.2. Gens d'Outreglas



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

La mort n'existe pas en puissance : rien n'est plus présent qu'elle. L'onomastique donne une idée de cette ultraprésence en nous confrontant directement à elle. Ici, la couleur « mort » est annoncée d'emblée ; on recense en effet : « L'Homme de Billot », « L'Homme de Gibet » , « l'Homme de Macabère », « L'Homme de Cendres », « L'Homme de Poussière », « L'Homme de Ténébron », « L'Homme de Macabre » : homme et mort ne font qu'un.

De même, un nom comme « Adam Terreux » (J.S., p. 33) pourra susciter la terreur, « Jean » n'étant pas mieux loti (voir D.V. et D.A.) : il y a « Jean Terreux », « Jean Macabon », « Jean des Planches », « Jean Tombe de quoi », « Jean du Tombe Long », « Jean d'Hécatombe », » Jean Sapin », « Jean Taupin », « Jean Toussaint », « Jean Cadavre », « Jean Son Cadavre » « Jean Cadavre et d'esprit » : Jean est marqué aussi.

La notion de sarcophage se retrouvera dans « Doc Sarcophe » et » Sarcophrier » ; notons aussi « Le Moribet », « Le Cadavrier Pouf », « Macabère », « madame la cadavresse » voire « le docteur de Pompes » (sans doute funèbres). Pêle-mêle, on croise encore un « Creuseur Nécromant » (J.R., p. 90), une « Femme Funéraire » (J.R., p. 39) et une « Madame de Couic » (S., p. 19). Ici donc, *Homo Sapiens* est un "Homo Sapin" en puissance et la mort est présente dans le nom même, l'exemple le plus frappant étant sans doute celui de « Mademoiselle Corbillard » (cas superbe d'oxymoron). Dans *L'Acte inconnu*, on croise (p. 9) « L'Homme de sous la terre » et on assiste, à l'occasion d'une didascalie (p. 17) au « [passage] d'un mort » tandis qu'on nous promet à la page 151 un réveil de « ceux qui dorment sous la terre » et qu'on invente la figure du « mort imposteur », avec le cas d'un cadavre « [feignant] la vie » à la page 160.

De même, dans certains noms de lieux, la marque de la mort se verra comme le nez au milieu de la figure ; c'est évident pour les rues de *La Chair de l'homme* (voir ci-avant) mais cela pourra également concerner des villes-fantômes comme « Sarcophiac » (D.A., p. 121), « Caveau-Plage » (C.H., p. 60) et « Veyrier-du-Glas » (D.A., p. 226), villes que l'on peut éventuellement visiter : « Alors il me prit, et m'emmena dans la tombe, couloir dix-huit, section 3 ter, pension 8 cordes, escalier A, écrou huit-cent. » (D.A., p. 22).

Toute cette population (dont l'œuvre de Novarina nous donne un aperçu) aurait donc une sorte d'organisation sociale (chacun a son rôle ; il y a des activités et même des métiers), de cohérence – ainsi qu'un mode particulier d'alimentation : « le mort se nourrit d'un bouillon tragique » (D.V., p. 160). Les langues en usage sont un silence éloquent, le vieux dèf et le parler cadavret. La « Nécromobile », quant à elle, se présente comme un moyen de locomotion possible. Dans cet univers parallèle, malheur, ennui et désolation ne sont pas forcément de mise car nos zombies ont de l'humour : « Demain d'accord, je change de tête de mort » (D.A., p. 269), etc.

On met ici le doigt sur un nouveau paradoxe novarinien : si la mort n'est pas vraie, elle est partout – mais c'est peut-être parce qu'elle se confond avec la vie.

### 1.3.3. Le thème de la mort qui sort

On a donc des cas isolés de retour, des fantômes, des revenants comiques : Ouvrard par exemple, qui (voir plus haut) semble effectuer un étonnant *come-back* en métaphysiquant son inénarrable « J'ai la rate qui s'dilate ». Dans *L'Atelier volant* (p. 129), on croise l'expression « fants revenants » qui désigne peut-être des « enfantômes ». Dans *Le Drame de la vie* (p. 233), on s'exclamera : « Vivent les esprits ! », etc. Un peu comme dans la culture indienne et africaine ou les nouvelles d'Akutagawa et la littérature japonaise en général, il y a comme une porosité entre le monde des esprits et nous : Novarina nous le signifie



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

donc à son tour et de comique façon car les revenants qu'il convoque inspirent plus le rire que l'effroi.

Le thème de la résurrection se retrouve tout naturellement dans l'évocation de Lazare[437] ; ainsi, « l'Homme Tolozat » est soumis à un interrogatoire « pour avoir lézardé sa tombe » dans *Le Drame de la vie* (p. 201) ; à la page 196, on verra « sortir le trépas tout béant du tombeau ». Dans *Le Discours aux animaux*, on aura : « Voici que notre tombe maintenant s'ouvre » (C.H., p. 151). Dans *Je suis*, on croisera un « Jean François de la mort qui sort ». Enfin, dans *La Scène*, le nom de Lazare se verra iconoclastement apocopé en « Laz » (p. 146), comme si était tout à coup rendue possible une sorte de familiarité voire de fraternité entre l'homme du commun et le plus illustre des ex-morts. Ressusciter Lazare, redresser ce qui est mort : voilà ce qu'arrive presque à faire Valère Novarina ; plus que l'auteur, ses acteurs y parviennent, rendant possible l'impossible et faisant exister ce théâtre des morts.

On aura également des récits de sortie du corps, comme dans *La Scène* (p. 113) : « Je quitte ma dépouille. Adieu cadavre ! (Il sort) ». Le « mort qui sort » peut par la suite « hanter corps », quitte à « s'tromper d'corps » (mais cela sort ne notre sujet). L'idée d'âme (de déhommage et de désarraisonnement) n'est donc pas loin – et pourtant, il ne s'agit pas tout à fait de cela. Quoi qu'il en soit, il semble qu'un « nœud » (coulant ? ombilical ?) « [unisse] l'âme au corps » (O.I., p. 44) : dans ces conditions, l'envol total est-il possible ? En tout cas, comme parfois chez Platon, Jarry ou Hergé, âme et conscience sont des présences fantomatiques avec lesquelles il faut compter. Mais l'évocation de la mort proprement dite (voire de la « mort qui sort ») ne s'effectue pas seulement à travers des cas isolés de "revenanterie" mais également en parlant d'un ensemble : celui des disparus...

### 1.3.4. Le retour des hors-vivants

La sortie de la mort pourra aussi s'effectuer de façon collégiale, collective, une périphrase comme « la foule que personne n'aperçoit » (D.V., p. 188) s'appliquant peut-être à une populace de l'ombre. C'est sans doute plus évident dans l'expression « Gendrée perpétuelle des morts » (L.M., p. 374), qui suggère l'idée d'un renouvellement constant du cheptel. On pourrait citer bien d'autres périphrases ou métaphores de ce type : « Ceux des dessous de la terre » (D.A., p. 156), « Gens de Néandre », (D.A., p. 80), « gens d'Outreglas » (D.A., p. 57), « hors vivants » (D.A., p. 300), « troupe des ombres » (B.C.D., p. 295), « antédécesseurs défunts » (D.A., p. 80), « posthumiers » (C.H., p. 53) et « prédécessants » (D.A., p. 163), « hantés-cédants » étant la variation de Cadiot. Enfin, dans le terme « maccrabbes » (L.M., p. 524) qui semble mélanger « crabes » et « macchabées », on retrouve un peu l'analogie entre "la mort" et "le homard" que finement Queneau pointa (Jarry, lui, voyait les noyés comme une catégorie de poissons). Quand aux « subhumains » (D.A., p. 235) évoquant des « suburbains » (voire « Suburbe » et succube), ce sont sans doute nos « voisins du dessous ».

L'expression « être umort » (O.I., p. 139) pourra intriguer : c'est peut-être un mot-valise mêlant mort et (h)umains. On parle encore de « Catadres » (J.R., p. 69), de « lits de marbres » (O.I., p. 48), d'un « monument de chair à l'idée inconnue » (O.I., p. 99), etc. Comme on l'a vu précédemment, il y a aussi des villes fantômes, des cités marquées par la mort et dont les rues mêmes portent des noms morbides ; les morts constitueraient donc une société secrète, invisible *a priori* et pourtant visible par tous à travers un miroir : cette

[437] Il s'agit là encore d'un thème médiéval (et rabelaisien), ce que Bakhtine nous signale dans son livre *L'œuvre de François Rabelais et la culture au Moyen Age et sous la renaissance* et plus exactement dans le chapitre « Le "bas" matériel et corporel chez Rabelais », op. cit. p. 387 et suite.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

population, de fait, n'est autre que celle des vivants – en cela consiste la révélation comique novarinienne (les métaphores de la viande et du vide fonctionnant dans un sens similaire). Quant à la figure "zombique" proprement dite, elle se retrouve un peu dans l'image du « dormant qui déambule » (D.A., p. 118) et du « corps mort qui sort » (D.A., p. 321) – le « Macabiat ! Macabiat ! » du *Drame de la vie* (p. 229) étant peut-être un cri de guerre (ou de terreur). Dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 324), Jamit s'exclame : « C'est la victoire, ils sortent des tombes ». Dans *Je suis* (p. 163), ils semblent même passer à l'attaque comme dans les films de Romero :

***Je vis alors les corps humains sortir vivants d'où ils étaient tombés, hors des passages cloutés, en hôpitaux blancs, et en lambeaux serrés sous des voitures qui suivent, en terre, en mer, et en air, je voyais les morts ressusciter, en vrai et en ossements blanchis qui revivent partout, qui sortent des trous.***

### 1.4. Parler de la mort, c'est cela qu'il faut faire

#### 1.4.1. Tout le mon dans la to

Jusqu'à présent, nous avons parlé de la mort comme d'une « vie illisible à nous » (V.Q., p. 90) mais concernant la réalité de la mort telle que nous la percevons, il conviendrait d'évoquer une filiation sans doute plus austère, celle de Bossuet qui disait :

***Entre toutes les passions de l'esprit humain l'une des plus violentes, c'est le désir de savoir […] Veni et vide : Venez et voyez […] Accourez donc, ô mortels, et voyez dans le tombeau du Lazare ce que c'est que l'humanité.***[438]

Clairement, Novarina prend donc ici le témoin des mains de l'un de ses maîtres : comme ce dernier, il veut nous faire voir la mort en face et « ce que c'est que l'humanité » ; notons que dans le *Satipatthanana-Sutta*, il y avait l'équivalent de cet impressionnant *Sermon sur la mort* : devant un « corps jeté sur un charnier », le sage énumère en effet : « […] ici un os des mains, et là un os des pieds ; ici un tibia et là un fémur […] ; ici le crâne » ; puis « il réfléchit à son propre corps » et en déduit « Ce corps à la même nature, il deviendra de même, il ne peut l'éviter ».

Bref, chez Novarina, l'humour a beau être présent, la mort l'est tout autant (c'est même, nous semble-t-il, une sorte *d'ex aequo* parfait entre l'humour et la mort) : champs lexicaux, métaphores, périphrases, onomastique, toponymie, scènes morbides, mises en terre, oraisons funèbres, inscriptions funéraires, plaques commémoratives, dernières paroles, autopsies, blagues potaches, présence de la corde, récurrence du crâne, humour de carabin, crucifixions, « squeletteries », résurrections, sorties du tombeau, retour de Lazare et/ou du refoulé, esprits farceurs, testaments absurdes, agonies comiques : tout nous ramène à la réalité de la mort.

De même, si des auteurs anglo-saxons flirtant avec le genre « gore » et le gothique comme Poe, Stoker, Irving ou Lovecraft nous impressionnent toujours autant, c'est parce que c'est d'un no man's land qu'ils semblent nous avoir écrit – de fait et pour citer Rabelais, il semble que « nul navoit encores escript de ce pays la ». En lisant tous ces auteurs, on touche du doigt ce que Novarina, comme eux ou presque, cherche à faire : dire ce dont on ne peut pas parler. Or, c'est bien sûr rigoureusement impossible et pourtant, il nous semble confusément qu'il y parvient un peu : il a des visions troublantes ; certaines phrases

[438] ***Jacques Bénigne Bossuet, Sermon sur la mort (renvoyons à l'édition des Sermons, proposée par la collection Garnier-Flammarion).***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

donnent en effet accès à autre chose ; il y a des ouvertures, comme un passage rendu tout à coup possible par des flashes, des images fortes, des épiphanies voire des mini-satoris. Au récepteur de s'engouffrer (ou pas) dans les brèches proposées…

Cela posé, son intuition la plus convaincante reste sans doute la confusion qu'il instaure assez finement entre « viandat » et « macabiat » (D.V., p. 25). Cette confusion vient notamment du fait que la mort est en soi à l'image de ce temps qui passe à notre détriment, de ce « rien qui tombe tout le temps » (J.S., p. 172). Il y a deux phrases, dans *Je suis*, qui rendent comiquement compte de cette conception à rapprocher peut-être de la pensée taoïste : « Je veux maintenant vivre ma mort et ressortir vivant dans un monde inconnu » (p. 144) et « M'être cru plus vivant qu'un mort, voilà l'erreur de ma vie » (p. 170).

A la page 166 du *Drame de la vie*, l'affirmation de la confusion entre la mort et la vie sera rendue encore plus radicale grâce à l'apocope contenue dans l'aphorisme « Tous les hommes sont dans la to ». Même type de rapprochement dans *Le Jardin de reconnaissance* : « Nous sommes dans un monde dont la tombe n'est qu'apparente et cependant non profonde et de plus en plus cachée » (p. 22).

### 1.4.2. Cycle et bercueil : une piste à explorer

Il rend aussi la mort moins négative en rendant la vie moins positive : « Voici que la vie est arrivée comme une corvée à un vivant » (J.S., p. 128). Tel Tchouang Tseu, il s'amuse et nous fait rire mais ce qu'il dit là, au fond, n'est peut-être pas si farfelu. Lire attentivement ce genre de phrase peut même contribuer à modifier notre regard sur toutes ces questions. Ainsi, l'idée assez classique de cycle sera revisitée de façon très efficace par la simple force du comique : « A la fin, tout le monde voit bien qu'on retourne dans un sac » (D.V., p. 296).

Cette notion de cycle (voire de « bercueil ») se retrouve d'ailleurs à la page 100 de *L'Atelier volant* : « Ce cri qu'il pousse dans son linceul, je le lançais dans mes langes ». A la page 144 du *Discours aux animaux*, on a ce développement : « Si toute chose a une fin, c'est parce qu'elle porte en soi la marque du néant d'où elle vient » et à la page 295, la chose s'impose même comme une évidence : « Ton origine ? Les tombes du Trou ibref ».

Dans *Le Drame de la vie* (p. 46), l'idée de cycle nous paraît suggérée dans « Puis il mourru, puis il sortu, puis il mangea et il mangit le viandat, le bonc tronc macalab, puis il veillu et il cada – "puis il sortu, puis il mangea et il mangit le viandat, etc." : c'est ce qu'on aurait envie d'ajouter. Dans *Lumières du corps* enfin (pp. 178-179), on se rend pleinement compte, par delà le traitement comique du sujet en question, que l'auteur est capable d'une grande profondeur, et même d'une certaine maturité au niveau de la réflexion :

***La mort est nulle. La mort est l'être par excellence et le mot par excellence. N'étant qu'un mot et qu'un être – et c'est tout, elle n'a aucune force car c'est un état stagnant, des plus stagnants… Un état dont on ne peut rien dire, sinon que c'est un état nul […] elle n'a ni force ni pouvoir et n'a jamais triomphé de rien ni emporté qui que ce soit.***

## 2. Je dense donc je suis

### 2.1. Processus alchimique et happy end de type dantesque

### 2.1.1. « J'ai lieu de louer »



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Dans l'œuvre de Novarina, de *L'Atelier volant* à *L'Acte inconnu*, on se confronte certes à la mort – mais ne serait-ce pas dans le cadre d'un processus alchimique ? Sous le plomb mortifère de l'évocation morbide se cache peut-être l'or précieux du temps...

Au fond et pour reprendre à notre compte une image nieztschéenne, on espère confusément que les « chiens encagés » (ici, ce sont des perruches mortes et la cage est rouillée) se transformeront prochainement en « aimables danseuses » mais aussi que Jean sortira bientôt de son Terrier pour retrouver la lumière divine et que ce n'est pas dans la mort mais dans l'amour qu'Adam basculera *in fine*. A cet égard, le Diogène de *La Scène* nous montre la voie, lui qui préfère « se livrer à l'Aâaâaâamou-ou-ou-r » plutôt que « d's'écrabouiller du haut d'la tour » (p. 193).

Même au fond du trou, on est sensible à la beauté du monde. On est conscient que la vie est là, au bord du gouffre, palpitante et infiniment désirable. Cette vie illisible à tous est comme une lettre volée : on l'a perdue de vue mais elle est juste à côté. Quant à la quête-enquête de Novarina, elle consiste bien sûr dans son œuvre même, où il parle de cela qu'on a perdu et qu'on ne peut plus dire. Dès les pièces du début, il explore en effet les deux pôles évoqués, passant allègrement d'Eros à Thanathos ou, pour citer *La Scène* (p. 22), du « vitalisme » au « mortalisme ». Dans *Le Babil des classes dangereuses* par exemple, œuvre pourtant très noire, il arrive qu'on tienne des discours optimistes et tout à fait encourageants : « Grâce à Dieu, jeune homme, la vie n'est pas si sombre, grâce au ciel la vie pousse » (p. 219) ; si la vie passe, elle pousse donc aussi – parfois au crime certes mais le plus souvent à la joie, à la sortie de soi et, par la danse, au « déhommage » immédiat : c'est en tout cas ce que préconise le "bon docteur Novarina".

Musique et danse offrent en effet le modèle d'une vie meilleure, nouvelle et plus intense, d'une plus grande joie. Il y a lieu de louer corps et matière ; et pourtant, constate la Dame de Pique dans une prière : « Matière, ô ma mère verbale, ô ma matière dont je suis faite, mes bras, mes membres en tissus et chair, et vous les quadrillateurs d'espace, mes dix doigts, vous me contenez en vain » : c'est que la vie déborde de partout, du corps même voire de tous les pores de la peau. Plus loin, sa prière se fait d'ailleurs plus clairement panthéiste (comment oublier l'hors du corps ?) : « Prions l'espace. Prions les pierres. Prions cette boîte d'allumettes, la poussière de ces choses, le sol, cet homme qui vient de passer ». Quant à L'Homme nu, il demande aux choses autour et aux mots devant de se joindre à la prière pour communier de concert : « Pierre, prie ! Prie, prière ! prière, prie à ma place ! reste devant moi à jamais : jusqu'au bout de la suite des temps ».

Bref, c'est la prière à la vie (corps, matière, espace, homme qui passe) et l'espoir que le ut durera toujours qui permettent la station debout : pour simplifier, nous dirons que le « Je suis » est presque l'équivalent novarinien du « J'ai lieu de louer » cher à Saint John-Perse.

### 2.1.2. « La vie tout de même, la vie ! »

Tout en sachant qu'on va mourir, on est confiant dans l'avenir : si tout n'est pas rose, tout n'est pas noir et par tous les moyens, on s'encourage donc à hommer et à persister en vianderie ; dans cette perspective, le « cul » n'est plus vu comme l'organe qui « chie l'ennui » : on l'implore comme on implore la vie et les dieux de l'amour et de la danse : « J'appelle mon cul : trou danseur d'amour libre. J'appelle le monde : le trou du sort. J'appelle l'amour » (D.V., p. 103).

Passant sous silence ce qui fait problème, « Adam », parfois si critique envers Lui, se mettra même à louer le Créateur : « Ah, vous m'avez pénétré de liquide essentiel ! Ah, vous m'avez donné la vie, merci Dieu ! » (D.V., p. 144). Au fond, si le « Jardin » est dit



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« de reconnaissance », c'est peut-être tout simplement qu'on s'y montre reconnaissant : « J'approuve tes phénomènes » dit le Bonhomme de terre à la page 46. Ailleurs dans la même œuvre (nous sommes donc dans *Le Jardin de reconnaissance*), on « déclare la mort : hypothèse du corps. » (p. 57) ; s'exprime encore (p. 89) un désir que les choses durent et persistent dans leur « chosât » : aux « [herbes] qui poussent sur la « [terre] qui [est] là », on lance « surnagez, restez vertes ».

Dans *L'Opérette imaginaire* (pp. 96-97), La Femme pantagonique est même confrontée au « sentiment inconnu », qui est comme une joie toute petite mais qui vous dépasse, « passe les bornes » et qu'on éprouve « sans savoir dire pourquoi » : ce sentiment « de trop grande joie », on désire le « cacher à tous ». « Et cependant », on ne peut « [s'empêcher] partout de le répandre ». Dans *L'Origine rouge* (p. 49), on se réconcilie avec le « tuyau » (« saluons le corps et son utile et joyeuse errance-et-nuisance ») et dans *La Scène* (p. 196), avec la matière présentée non comme une mère (éventuellement dévoratrice, etc.) mais comme une sœur : cette fraternité scelle un nouvel accord avec le monde : serait-ce le début d'une « Vie nouvelle » ? Dans *L'Acte inconnu* (« Fuir le mal, voilà l'intelligence »), on continue à refuser l'entropie : « Fin de la grande noirceur ! Fin de la grande noirceur. » (p. 82). A la question « Sont-ils des hommes promis à la tombe ? », on répond avec assurance « Ah non ! Aucun, jamais ! Tous s'en sortiront » (p. 16). On est plein d'espoir : malgré les dommages subis, « le parti humain va se lever indemne » (p. 137) ; il s'agit désormais de rayonner, de « resplendir de chair » (p. 137) et d'adhérer à tout – sauf à la « grande noirceur » (où alors pour en ressortir grandi, plus fort et plus joyeux).

### 2.1.3. Retour salutaire à la nature

En somme, le fin mot de *Je suis* nous paraît correspondre à un nouveau *cogito* où la suppression-adjonction a joué son rôle : avec ce livre au titre si beau (sans doute une pièce-charnière dans la carrière de l'auteur), nous voici de fait en présence d'une œuvre présentant une sorte de *happy end*, qu'on pourrait qualifier de dantesque. Malgré la noirceur extrême de certaines visions (où même l'humour, comme parfois chez Topor, présentait un caractère morbide), il semble qu'un rayon de soleil apparaisse *in fine* – "Enfin !" pourrait-on dire, voire "Ouf !" ou "Sauvé(s) !"

Considérons en effet les noms des personnages : ce sont les acteurs de la troupe de Novarina (cf. Laurence Mayor, André Marcon; Roséliane Goldstein, Michel Baudinat, Daniel Znyk, Aude Briant) ; leur présence (qui a quelque chose de rassurant) semble signifier que la réponse à l'angoisse et à l'envie d'en finir n'est autre que le théâtre lui-même et l'existence (sur scène et sur le papier) de cette pièce qui est là et qui s'intitule *Je suis*.

Dans un même ordre d'idée, le personnage de « Jean Dubuffet » est ici comme un ange de lumière qui dit la beauté du monde. Tel Saint-John Perse (celui d'*Eloges*), il semble signifier à tous qu' « il y a lieu de louer » :

***Bénie soit bénie l'ombre verte, le soleil qui brille sur les feuilles qui brillent ; on entend en ce moment : un léger oiseau chantant assez loin ; un grillon assez loin ; une mouche lointaine ; le bruit de l'air immobile ; le grillon un peu plus fort ; une tôle du toit ; le grillon qui reprend à deux ; la mouche à nouveau ; la mouche à nouveau ; la mouche plus fort ; l'oiseau toujours pareil ; le grillon maintenant insistant. (p. 223).***

Notons par parenthèse qu'il est peut-être révélateur que la mouche soit dite « lointaine » ; bref, là, hormis le soleil et les feuilles, c'était plutôt l'ouie qui était concernée, sollicitée



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

comme par un concert lointain (cf. oiseau, grillon, mouche). Mais, juste après, ce sera la vue :

***Par la fenêtre, on voit : un groupe de sapins ; un sapin isolé à double tronc ; une maison en ruines avec des poutres ; une haie d'orties ; une prairie d'herbes avec des chardons ; les sapins vert-sombre ou bleu-sombre, vert-bleu-sombre ; les sapins toujours là sombrement ; une colline bleue ou bleu-gris ; le ciel très-très-très blanc au-dessus ; des rojales ou épilobes au milieu des horties. (pp. 223-224)***

Notons que le gris-bleu (cf. « bleu sombre », « bleu-gris ») peut être considérée comme une des couleurs de l'aube ; là encore, c'est peut-être révélateur du réveil à la vie auquel on semble assister – *idem*, dans une certaine mesure, pour le triplement de « très » appliqué au blanc du ciel (qui paraît brillant, éclatant) et de ce qui se distingue (cf. « rojales », « épilobes ») « au milieu des orties ». S'ensuit (p. 224) une liste liée à la flore et plus exactement aux herbes : « La tramine, l'épieuse, le lactis, les foliacées », etc.

Ces visions champêtres, bucoliques, virgiliennes se démarquent grandement de bien des scènes antérieures, d'abord plus urbaines et où ce qui était décrit était surtout moins plaisant sur un plan esthétique, moins agréable, plus sombre, plus tourmenté. Ce retour à la nature est un signe plus que positif : il annonce une résurrection.

### 2.2. « Par ici la vie !» : « La mort n'est pas vraie »

#### 2.2.1. Retour à la lumière : « Lève-toi et danse ! »

Dans la scène finale de *Je suis*, qui met en présence « Roséliane Goldstein » (« Lève-toi !) et « André Marcon » (Pourquoi ?), on songe bien sûr au miracle de Jésus ramenant Lazare à la vie ou à celui du paralytique sommé, dans/par une simple phrase (cf. le performatif « Lève-toi et marche ! »), de se mettre debout. Nonobstant, la différence comique est qu'ici, Marcon/Lazare se révolte : il semble ne pas trop voir l'intérêt qu'il y aurait à se lever et à hommer – d'ailleurs, en ne se levant pas, par son inertie même (cf. didascalie « il est au sol »), il est tout à fait cohérent.

Quant à son « Pourquoi ? », il pourrait peut-être même être remplacé par « En quel honneur ?» . N'oublions pas que dans la conception novarinienne, acteur et animal – synonyme, comme chez Kleist (cf. épisode de l'ours), de pantin – ne font qu'un. Or, se lever, ce peut être aussi « faire le beau » et il convient peut-être que le "sussucre" proposé mérite un tel effort. Cela dit, Jésus/Goldstein ne se démonte pas et lui fait voir les choses sous un autre angle, peut-être plus féminin : « La mort n'est pas vraie » affirme-t-elle. Puis, on lit cette didascalie : « Il se relève. Les acteurs viennent saluer ». Une page avant, il nous était prophétisé que le « Oui à la vie » l'emporterait car à la question « Se pendra-t-il ? » (posée par « Laurence Mayor »), la même Roséliane Goldstein répondait laconiquement « Non ». L'importance positive des fins de pièces a également été évoquée par Olivier Dubouclez qui en dit ceci :

***Le « retour des comédiens » invite finalement le personnage à se redresser pour célébrer l'acteur, ultime étape de sa libération dans un théâtre qui aime achever ses drames par une fête de renaissance.***[439]

Sans parler forcément de *Je suis* et malgré le bruit et la fureur contenues dans d'autres pièces (*Le Babil des classes dangereuses*, *La Lutte des morts*) et sans non plus parler d'une sérénité véritable, complète, il semble que se dégage donc, *in fine*, une sorte de très grande

[439] ***Olivier Dubouclez, « Trou de scène », La bouche théâtrale, op. cit., p. 61.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

positivité de l'œuvre de Novarina, une certaine santé, de l'enthousiasme, de la fantaisie, bref quelque chose de plaisant et de roboratif qui donne envie de vivre et de se lever le matin.

Quant à l'idée euphorisante et saugrenue que la mort n'existe pas, elle se retrouve encore exprimée à la page 161 de *L'Acte inconnu* (« Ceux qui ont tagué « La mort est nulle » au bord du canal de l'Ourq ont bien fait. Nous ne sommes pas fait pour. C'est un accident ») mais également dans des textes plus théoriques comme *Lumières du corps* et *Pendant la matière* où il est dit « C'est nous qui l'avons inventée. Inscription : invention de la mort ». (p. 52). Disant cela, Novarina s'inscrit notamment dans la filiation d'Artaud : nous l'avons signalé précédemment mais sans citer les phrases dont se souvient François Dominique :

***On ne meurt pas parce qu'il faut mourir. On meurt parce que c'est un pli auquel on a contraint la conscience un jour, il n'y a pas si longtemps.***[440]

Puis le critique propose un amusant résumé de la pensée d'Artaud en posant « la mort est un mauvais pli », ce qui est très novarinien.

### 2.2.2. Y a d'la joie !

Entre « [le] colt et le stylo » (traduction française originale pour le titre d'un polar méconnu de la Série noire), Novarina opte donc pour la deuxième solution même si parfois le stylo peut chez lui faire office de colt voire de tank ou de bazooka – mais alors c'est pour tirer, et même à boulets rouges (*in* O.R.), sur la Machine à dire voici ou se défendre (et la défendre contre elle-même en déclenchant un fantastique signal d'alarme) contre une société violente qui, comme en usine (*in* A.V.) cherche à opprimer l'individu et essaie de l'aliéner par un travail abrutissant.

"La corde ou la vie ?" : là aussi, il semble avoir choisi. Après avoir été (dixit) « obligé d'enlever toutes les cordes », l'auteur déclare dans son entretien avec Hadrien Laroche :

***Puis j'ai visité la maison d'une cousine dans laquelle il y avait un objet imprévu dans une tour : le jardinier avait mis ensemble deux manches de hache pour s'en faire une croix et prier. Je suis tombé sur ces deux manches de hache. Tiens, m'a-t-elle dit, c'est l'ancien jardinier, il était très pieux, il s'est fait cette croix pour prier. Alors ça m'a sorti de là. D'un seul coup, tout se renverse. C'est soudain.***

On peut aussi voir ces belles « Relevailles » comme la résurrection d'un Lazare sauvé par les arts : cela ne concerne d'ailleurs pas forcément une pratique mais aussi une forme d'étude ; sa vision très vivante du livre par exemple, fût-il très ancien, est d'ailleurs à mettre directement en relation avec l'idée d'art – de la danse, en l'occurrence :

***Il n'y a pas à opposer la scène au livre : bien des acteurs ne font sortir de leur bouche que du langage mort, répètent mécaniquement la vie imitée - au contraire, il y a des livres datant d'il y a six cents ou dix-huit cents ans dont la vie jaillit dès que nous les ouvrons et leur prêtons silencieusement notre souffle. Entre le livre et le lecteur, il y a incarnation, combat physique, croisement respiratoire - comme au théâtre. Les Pensées de Pascal, Bradamante de Garnier, les Psaumes , les écrits de Cingria, dès que nous leur prêtons un peu de notre corps, jaillissent : une danse surgit, une résurrection miraculeuse s'opère dans nos mains. C'est***

[440] *Renvoyons à l'article de François Dominique : « Le Paradis parlé », Valère Novarina. Théâtres du verbe, op. cit., p. 103.*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***parce que ce sont des textes en équilibre : ensevelis dans la bibliothèque, ils ont conservé intacts la force, l'allant de la pensée, de la marche, de la respiration.***[441]

En plus de la « joie de parler » qui a traversé les « animaux morts » que nous étions (D.P., p. 202) et qui ne s'est peut-être pas complètement perdue en route, il y a encore une joie de la parole acceptée, de réaliser qu'il y a comme une vaste communion par la parole, que la parole nous relie, et nous relie au cosmos et à Dieu ou en tous cas au divin : « L'univers et nous, nous sommes réunis dans l'instant de la parole. L'instant de la parole réunit l'univers. Nous sommes réunis à lui par un instant parlé. ». « Je suis » n'est donc peut-être pas juste une référence biblique et un moyen de nommer Dieu ; c'est aussi, ce pourrait être, tout simplement, l'expression d'un désir de vivre malgré ce qui fait masse et empêche le bonheur (impermanence, sentiment tragique de l'absurdité de l'existence, souffrances en tous genres, cruauté du réel qui « vient mordre »), l'affirmation d'une volonté (de lutter, de créer) et un défi absolu lancé à la face du monde.

« Je suis », c'est aussi avoir su refuser la solution de facilité (celle de la corde et du suicide) en étant peut-être plus sensible qu'avant aux beautés de la nature, en constatant avec plaisir qu'autrui est notre frère (et tant pis s'il s'appelle Caïn), que « Jean est vivant » (D.V., p. 256), en s'exclamant enfin « Vive le tube ! Vive le tube ! » (D.V., p. 256), « La vie tout de même, la vie ! », « Joie dans les trous ! » ou « Y a d'la joie ! » comme le fou chantant (quoique dans une perspective légèrement plus chrétienne).

### 2.2.3. Modernité musicale du novarinien

#### → *Stay on the scene !*

#### De l'importance des « arpions »

Filons à présent de nouvelles métaphores, celles-là plus clairement musicales, pour essayer de comprendre comment l'auteur procède pour passer aussi facilement de la noirceur à la joie et d'un réveil dans une « lumière splendide » à un cafard cosmique comme dans *Le Discours aux animaux* aux pages 249-250 (« Chaque heure me disait que j'étais Jean qui Cloche », etc.). Il semblerait en effet que le blues novarinien cède très souvent sa place à des airs beaucoup plus gais même s'il arrive que la plainte exprimée se confonde paradoxalement avec la gaieté des airs en question.

Comme on l'aura compris, notre but sera donc ici de dire autrement la modernité de l'auteur en essayant cette fois d'opérer un rapprochement entre son travail sur le souffle et l'histoire récente de musiques populaires, éventuellement génératrices de joie et d'euphorie, mettant justement en avant, elles-aussi, le rythme, l'énergie et la tonicité.

Rappelons tout d'abord, pour évoquer les fondamentaux, que c'était souvent assis (et cela reste vrai) que le musicien de blues (guitariste, harmoniciste) pratiquait son art. Or, apparu historiquement juste après, le rock n'roll se mit à proposer une autre possibilité de plainte, peut-être plus tonique et plus dansée. La révolte est moins sourde, s'affiche davantage et le bluesman est comme sommé de quitter sa chaise pour se mettre à danser, étant donné que (tout l'indique) « c'est ça qu'est chouette » (O.I., p. 53).

Il se prête à l'exercice sans se compromettre vraiment jusqu'au jour fatidique où, pour reprendre un mot fameux, Elvis « rasa ses favoris pour chanter O sole mio » : hormis ce fâcheux bémol, on ne saurait prétendre (comme Nougaro accusant le Jazz de ringardiser

[441] *Valère Novarina, « L'homme hors de lui » (propos recueillis par Jean-Marie Thommasseau), Europe, op. cit., p. 162.*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

la Java) que le véritable rock n'roll ait jamais vraiment éclipsé, détrôné le blues dont il n'est somme toute qu'une variation, ce que, moins "pop" que les Beatles, les Stones (François Bon ne nous contredirait pas) comprirent instinctivement. Bref, même si on « [trépigne] des arpions en r'muant son croupion » (O.I., p. 53) comme Mick Jaegger, il semblerait que, vaille que vaille, l'esprit du blues reste présent : on continue à se plaindre mais on le fait en dansant ; or, c'est très exactement ce qui se passe dans les pièces de Novarina...

## Danse, rythme et viandat

Pourtant, dans l'histoire de toutes ces musiques populaires, ici grossièrement retracée, rien n'est monolithique. Même les chansons des Beatles, malgré leur côté enjoué voire carrément comique, relèvent peut-être encore du blues en ce qu'elles expriment souvent, elles-aussi, une sorte de désespoir. Derrière les facéties proposées par les "Fab Four", il y a comme un fond de tristesse : il suffit de lire les textes de Mac Cartney pour s'en convaincre : dans le « Sergent Pepper lonely hearts club band » qu'il imagine, nous sommes comme invités dans un cirque où les attractions proposées sont des monstres de solitude : est-on si loin des circassiens tragi-comiques de *La Lutte des morts*, du *Drame de la vie* ou de *La Chair de l'homme* ? De même, « On est tous dans la même galère » est sans doute la traduction la plus satisfaisante pour « We all leave in a Yellow Submarine » et on pourrait trouver bien d'autres exemples de paroles à double sens mais dont les sens se rejoignent *in fine*, novariniennement en quelque sorte.

Quoi qu'il en soit, il semblerait que la danse, le rythme, la vie, le mouvement constituent une réponse encore plus tonique, radicale au désespoir, une autre manière, parfois paradoxalement joyeuse, d'exprimer sa plainte. Ici, ce n'est donc pas un catégorique "Non au blues !" qu'on lance à la face du monde ; c'est plutôt un "oui mais", un "Plaignons-nous donc autrement !". Un adepte du funk (cette musique étant peut-être encore plus rythmée que le rock n'roll) procède un peu différemment, lui dont le costume clinquant s'apparente à un cache-misère : le désespoir est là mais, non sans humour (chez Clinton notamment), on maquille le problème ; autrement dit (plus trivialement) : si J.B. sont certes les initiales de l'homme qui chanta « Ne me quitte pas » comme Don Quichotte s'humiliant devant Dulcinée, ce sont aussi (que diantre !) celles de celui qui chanta « Stay on the scene ! », ce qui pourrait novariniennement se traduire par "Ne te pends pas" ou "C'est pas parce qu'elle t'a quitté qu'il faut aller chercher la corde".

Dans la musique brute de Brown, ce qui prime sur tout, c'est l'énergie, le rythme et le corps ; de même, l'art novarinien s'adresse peut-être plus aux pieds qu'à la tête et c'est encore un point commun avec le funk qui, comme danse, s'apparente à la gigue. Ce qui est sûr, c'est que le jeu scénique du « Pape de la Soul » donne raison à Novarina lorsqu'il sous-entend [442] que « la viande s'exprime » – notons que dans *La Grande Nouvelle*, Brisset associa également danse et viande/viandat : « Le gigot, gigue haut et gigue os. Le premier gigot est un haut de gigue et l'animal qui le fournissait dansait et danse encore la gigue ».

Par un dispositif récurrent, le show-man James Brown mettait même en scène, lui-aussi, le combat immémorial entre « macabiat » (ici : lassitude, fatigue extrême, désir d'en finir et retrait progressif de la scène) et « viandat » (retour en force de la vie, cris de révolte et de défi) en jouant le rôle d'un boxeur jetant l'éponge, se faisant aider pour enfiler péniblement un peignoir et quitter piteusement le ring mais pour le retrouver bien vite, désireux de « voliovivre » et de se battre encore et toujours. Le combat pour rester en vie, digne et debout, a aussi une dimension politique (cf. « Black and proud ») et c'est encore

[442] Nous faisons allusion à l'incipit du *Drame de la vie*.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

le cas chez Novarina, comme lorsqu'il dénonce une oppression de type « boucotique » dans *L'Atelier volant*. Bien sûr, les caractéristiques de James Brown (énergie, tonicité, fulgurance, explosivité) se retrouvent chez d'autres artistes de "Soul Music", Aretha Franklin par exemple (soul signifiant âme, ne l'oublions pas) mais également chez Hendrix et Jackson ou plus récemment Beth Ditho : dans leur façon d'être, de se donner et de faire leur sacrifice comique, tous nous paraissent avoir quelque chose de novarinien, cela valant aussi pour certains acteurs physiques comme Jean-Paul Belmondo ou certains sportifs comme Agassi et Noah.

Par cette trop personnelle "Défense et Illustration", nous voulions montrer que l'immobilité relative d'un bluesman classique, jouant assis, n'est certainement pas la condition *sine qua non* de la plainte, qui peut aussi se danser – comme chez Novarina. Quant au violent « Mort à la mort !» lancé par Dominique Pinon dans *L'Origine rouge*, il nous paraît équivaloir, en terme d'intensité et de force de percussion, à l'injonction impérieuse d'un James Brown évacuant complètement Thanatos pour s'exclamer avec vigueur « Stay on the scene ! », mais de façon plus clairement tournée vers l'Eros (cf. « Like a sex machine ») que ne le fait l'auteur de *L'Espace furieux*.

### → *« Samba ! »*

Dans un même ordre d'idée, si la *saudade* s'invite parfois au carnaval, la samba se présente comme une musique essentiellement festive mais certainement pas superficielle : ici, il s'agit de danser avec autrui pour opposer de la joie à l'entropie, refuser l'inéluctable de notre sort commun et crier « Mort à la mort ! » en lui faisant un pied de nez. L'ambiguïté du Samba (car c'est ainsi qu'il faut dire), c'est que l'énergie dégagée est aussi un peu guerrière sur les bords : bref c'est une musique-Janus, à l'image du novarinien ; elle suggère par ailleurs une sorte de va et vient respiratoire entre *allegria* et *tristessa* – mais il nous semble qu'au final, c'est la joie qui l'emporte (la tristesse étant plutôt le créneau de la bossa-nova).

A la page 347 de *La Lutte des morts*, on s'exclamera d'ailleurs « Samba ! » et c'est peut-être là un des seuls véritables messages du dramaturge ("message", le mot est bizarre appliqué à Novarina mais assumons de l'utiliser malgré tout). Dans ce livre plein d'angoisse, de bruit et de fureur, l'injonction sonnera même comme un mot magique, un encouragement à « persister en vianderie » dans la voie du vouloir-vivre soit, en novarinien, de la « voliovie », volonté impérieuse de vivre qui ne s'exprime pas toujours sans violence (cf. « Mort à la mort ! »).

A la question « Dites le bruit qui sonne dedans », tel personnage du *Drame de la vie* répondra « Fanfares » : serait-ce donc l'euphorie qui le fait s'exprimer ainsi ? Quoi qu'il en soit, s'il s'empare automatiquement de certains danseurs dès les premières mesures de *Brasil* ou de *Sex machine*, ce sentiment d'euphorie pourra également se retrouver en écoutant André Marcon dire *L'Inquiétude* ; pour d'aucuns en effet, le survolté carnaval des paroles proposé semble presque susceptible de donner des fourmis dans les jambes voire de monter sur scène pour "balancer" à son tour de telles phrases, si belles et si rythmées. Voilà pourquoi nous nous sommes permis d'exposer ici, dans le cadre d'une sous-partie qu'on aurait tort de croire iconoclaste (car ce serait nier l'importance culturelle des musiques populaires), un certain nombre d'idées qui passeront peut-être pour farfelues. Novarina parviendrait-il céliniennement à faire passer l'énergie du funk et de la samba dans la langue française ? C'est peut-être ce qui est en train de se produire.

## 2.3. « *N'ayez pas peur* ! »



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

### 2.3.1. Les Parques rassurantes de La Scène

S'il évoque les terribles fileuses, le trio Trinité/Rachel/La Sibylle n'a rien de mortifère : il s'en distingue d'abord par une certaine sensualité, qui n'était pas si évidente dans la tradition mythologique (faut-il y voir l'indice que la mort peut présenter des charmes ?) mais ce qui nous fait parler ainsi et porter ce regard relève moins d'un constat rhétorique lié au texte proprement dit que d'observations (peut-être un peu trop personnelles, subjectives) ayant à voir avec la mise en scène et le jeu des trois actrices. Passe devant elles Pascal Omhovère ; son apparence, à ce moment-là de la pièce, est celle d'un ouvrier, de dos, portant une planche sur ses épaules, ce qui n'est pas sans évoquer la croix du Christ (non loin, il y a du vin) et un personnage d'un célèbre tableau de Balthus, *La Rue*, tableau que Bunuel reconstitua fugacement dans *Belle de jour* (quant à la planche, ce serait, s'il faut en croire certains spécialistes, comme une réminiscence de Piero de la Francesca).

Puis le personnage, que cela hébète, se fait littéralement draguer par nos Trois Grâces qui semblent le considérer avec gourmandise, un peu comme si elles le mangeaient dans leur esprit – et c'est sans doute, novariniennement, ce qui est en train de se produire, la (s)cène en question (qui a quelque chose de tendre et de lascif) étant presque une réponse à ceux qui voient le théâtre novarinien comme hyper-désincarné : ce n'est d'ailleurs pas complètement faux (et, du point de vue de l'auteur : ce n'est même pas une critique car c'est justement cela, cette désincarnation, ce « déhommage » qu'il recherche en partie) mais, comme souvent chez lui, rien n'est incompatible et son théâtre, décidément, n'est certainement pas aussi désincarné qu'on pourrait le penser…

Cette troublante sensualité à l'œuvre dans ce que l'on pourrait nommer la « scène des Parques » se retrouvera dans certaines situations et il y aura même, à un autre moment, un enlacement très beau et très violent entre Agnès Sourdillon et Jean-Quentin Chatelain, un peu comme si la « Femme Séminale » et le « Bonhomme de terre » (*in* J.R.) se retrouvaient après des années d'absence et de silence, un peu comme si la « membrane » se reformait brusquement.

Pour en revenir au trio féminin évoqué précédemment, il ne faudrait peut-être pas se fier à son aspect extérieur : ces Grâces restent des Parques qui assistent au Drame de la vie ; on pourrait également les assimiler à des anges : en effet, ne sont-elles pas (sic) les « émissaires de Dieu sur la terre » ? Quoi qu'il en soit de leur statut exact, voici comment elles considèrent celui qui porte la planche : « C'est un de ces fous qui prétendent que Dieu est petit et venu naître et mourir chez nous dans une mangeoire. » – est-ce une coïncidence ? Nous ne le saurons sans doute jamais ; toujours est-il que la voix de Pascal Ohmovère ressemble étrangement à celle de Valère Novarina... Quant à la « mangeoire », c'est sans doute la scène(/cène) et le théâtre en général, bref ce lieu où « nous nous apercevons que nous sommes mangés ».

Cela posé, la chanson de ces trois anges de mort a quelque chose de comique (cf. tournures et expressions populaires voire argotiques et apostrophes à effet oxymorique) mais aussi chaleureux, de rassurant : « On l'appelait l'Délivreur / Y sautait par d'ssus la mort comme une fleur / On l'appelait l'Délivreur / Y v'nait nous dire : n'ayez pas peur ! » Plus subjectivement, ajoutons ceci : ce « N'ayez pas peur » est sublime ; il vient à un moment de la pièce où il est impossible de ne pas avoir le frisson. C'est pour cela que l'on va au théâtre ; ce n'est certainement pas (comme certains directeurs de salle voudraient nous le faire accroire) pour entendre (antienne connue) : "Détendez-vous ! Oubliez vos soucis !"; mais plutôt : "des gens veillent, Novarina, ses acteurs, des hommes de bonne volonté ; tout n'est pas perdu, le théâtre n'est pas mort : n'ayons pas peur !"



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

L'homme à la planche (serait-ce une planche de salut ?) fera retour dans *L'Acte inconnu* : il passe et repasse (non des « chemises de passion », pour utiliser une autre image christique et faire un mauvais jeu de mots) mais sur scène, de long en large et le visage en partie caché, au tout-début de la pièce et presque avant qu'elle ne commence vraiment – ce dont, hélas, la captation télévisée qui fut proposée sur Arte (excellente par ailleurs) ne rend pas pleinement compte. Plus tard, il embrasse sa planche à laquelle il parle comme à une complice fidèle : c'est un fou qui se raccroche à une planche en la promenant partout.

### 2.3.2. Les deux sauts de Dominique Pinon

Qui a vu *L'Origine rouge* n'oubliera jamais la prestation de Dominique Pinon : Novarina lui confie le rôle d'un qui s'oppose à la mort ; Jean Terrier, c'est l'homme. Il est donc très important que le crâne qu'il écrase soit complètement aplati, rendu crêpal pour ainsi dire : c'est le signe que Jean a réussi son coup et que la mort serait donc faillible, fragile, écrasable voire mortelle et tuable ou plutôt tudable et crimable.

Or, dans *La Scène*, il semble que Dominique Pinon joue le rôle d'un qui aspire à la mort, Diogène voulant « se défaire » (« enfin » !) de tout ce qu'il contient en tant qu'homme, bref s'appauvrissant de la vie, jugée peut-être embarrassante comme un fardeau, encombrante et superflue.

La différence concerne également le jeu de l'acteur car Diogène semble beaucoup moins étonné par ce qu'il dit que Jean Terrier et bizarrement (étant donné son funeste projet) moins désemparé ; de même, pour incarner Jean Terrier, il semble que le jeu de Dominique Pinon ait quelque chose de contraint et d'empêché tandis que Diogène est beaucoup plus sûr de lui ; les costumes y sont pour quelque chose : une sorte de tenue d'écolier (salopette-bermuda, couleurs relativement sombres) pour le premier et un habit blanc évoquant celui de Corto Maltese (mais qui serait barbu) pour le deuxième.

Cette opposition Diogène/Jean Terrier est très troublante si l'on ne comprend pas qu'elle n'existe qu'en surfaces et que, décidément, Novarina a un fonctionnement taoïste. En effet, le saut de la mort (*in* O.R.) s'apparente à un refus enfantin et désespéré (comme celui d'un enfant ayant pris brusquement conscience de l'existence de la mort) tandis que le saut dans l'amour (*in* S.) se présente comme un suicide qui finit bien, qui "s'arrange" puisqu'en bas, il semble que nous attende un accueillant matelas de pétales de roses qui ne pouvait que donner envie de sauter ; ce suicide-là, un suicide relatif donc, pourra nous rappeler les expressions "c'est le premier pas qui coûte" et "se jeter à l'eau" : c'était une mort souhaitable, une autre manière de crimer la mort – ici : de l'oublier en lui préférant l'amour (et de crier « Mort à la mort ! » comme dans *L'Origine rouge*).

Nonobstant, cette mort positive n'avait, au moment de sauter, rien d'engageant : « Terre ouv'la gueule / Et mange-moi […] / Ca fait du bien / D'un coup d'surin / D'se faire soudain / Sauter la caisse ! […] / Du haut d'la tour / S'écrabouiller ». Le spectateur pouvait même, par empathie, ressentir un malaise et avoir le vertige ; et pourtant, il fallait bien que le suicidé sautât (le pas) ; de plus, l'humour reste présent car si la situation est tout à fait tragique, le ton et le vocabulaire gardent quelque chose de cocasse malgré tout.

On l'aura compris : à travers cette sous-partie, la précédente et bien d'autres, il s'agit aussi pour nous de saluer en passant le formidable travail des acteurs novariniens : dans une adaptation radiophonique d'une célèbre bande dessinée américaine, le génial Dominique Pinon nous aura fait rire en donnant sa voix à un personnage lié à l'enfance (tout comme Jean Terrier) et par sa manière très particulière de prononcer l'inquiétant mot "spectre" (à savoir « skeptre ») mais dans *La Scène* (*idem* pour *L'Origine rouge* où la Baleine



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

blanche n'était autre que la mort même), il aura su nous toucher en prenant des accents achabiens, tragiques et complètement désespérés : c'est en cela, dans cette dualité Achab/ Popeye (qui n'est certes pas à la portée du premier comédien venu), qu'on pourra bel et bien parler d'acteur novarinien.

### 2.3.3. Un ready-made auquel l'auteur n'a pas songé

Lorsque Valère Novarina parle de Louis de Funès, il le fait dans le cadre de textes (*Demeure fragile* notamment) qui ont des allures de textes sacrés et la présence d'un tel nom à l'intérieur de ce type d'écrits peut éventuellement nous faire songer à certaines initiatives, en partie humoristiques, de Marcel Duchamp. Nonobstant, dans le cas présent, l'on ne saurait parler de *ready-made* proprement dit, l'auteur évoquant certes avec humour mais sans aucune ironie l'impression d'énergie qui se dégageait du jeu d'un acteur qu'il vit sur scène, d'une expérience pour lui décisive, quasi-claudélienne, et de ce quelque chose enfin que Louis de Funès savait kénotiquement accueillir pour mettre en branle la « Toupie humaine » et se livrer devant nous à sa propre « folie circulaire ».

De même, Michel Hidalgo, en prenant dans ses mains la tête de Michel Platini, eut un soir, novariniennement, conscience de voir Dieu – et nous de voir Véronique essuyant le visage du Christ. On va trouver absurde et universitairement suicidaire de nous inspirer (mais il s'agit aussi de montrer en passant leur caractère opératoire pour tout un chacun) des *ready-made* humains de l'auteur (cf. Louis de Funès mais aussi André Marcon, Alexis Gruss, Fregoli, Diogène, Pascal, etc.) et de la veine sportive d'un Antoine Blondin en évoquant cet autre souvenir télévisuel mais il nous revient également en mémoire qu'après un but psychologiquement libérateur pour lui, son équipe et son pays, un footballeur dont le nom (coïncidence curieuse) ressemble un peu à "Novarina" et qu'on disait fini (« cuit », « bon pour la casse », etc.) eut l'initiative suivante : courant à vive allure, semblant hurler à pleine voix, il s'est précipité vers une caméra dans laquelle il a farouchement plongé son regard – et c'est ainsi qu'un martyr nous a tous regardé en face pour nous dire « Je suis » (soit, dans ce cas de figure : "je suis toujours là", ou, plus novariniennement : "Contrairement / A ce que tu crois / Il faut encore / Compter avec moi").

### 2.3.4. Je suis

"Ainsi parlait Maradona" : c'est donc en cela (comme on l'aura compris) que consiste le « *ready-made* auquel l'auteur n'a pas songé » évoqué dans le titre de la sous-partie précédente[443]. Cet oubli n'en est bien sûr pas un car le football proprement dit (« foot de gloire » et du « foot de glas » correspondant à des réalités plus pataphysiques) n'est pas vraiment un thème novarinien. Nonobstant, notre émotion devant le visage plein de douceur de Michel Hidalgo considérant Platini comme un enfant christique et surnaturel, cette émotion-là était novarinienne. Et c'est pourquoi, sans volonté iconoclaste ni goût de la provoc, nous nous sommes permis d'évoquer ce souvenir footbalistique et télévisuel.

Aussi bien, on aurait pu évoquer le cas du buteur, cela s'est vu (Passi, Thuram), étonné lui-même d'avoir marqué car sans bien sûr convoquer la figure bibliquement récurrente du prophète parlé, c'est encore une image que l'on pourrait qualifier de novarinienne. Devant la viande qui s'exprime et la parole devant, même type de surprise : marcher et *a fortiori* marquer semble ici incongru : « qui êtes-vous les pieds ? » (voire : quel est ce ballon ?) va jusqu'à se demander le personnage novarinien, généralement plutôt saisi, lui, et de plus

[443] Maradona (qui fit l'objet d'un film récent) est par ailleurs devenu un héros de théâtre incontournable chez Rodrigo Garcia.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

durable façon, par l'étonnement d'être, d'hommer et de parler tandis qu'en apparence tout se tait autour de lui.

Cette parenté entre football et sacré en a frappé bien d'autres, notamment en Argentine où il existe une église maradonienne où l'on se marie en prêtant serment sur la biographie officielle du joueur en question : son nom contenant « Madone », il était peut-être prédestiné à être adoré de la sorte... Quant à l'équipe à laquelle il appartenait, le onze argentin, elle est appelée la « Céleste », ce qui en Français, évoque presque un cercle dantesque composé d'anges footballeurs. Mais les correspondances ne s'arrêtent pas là : au Brésil, Garrincha, l'efficace acolyte du « Roi Pelé », fut surnommé « l'Ange Bossu » (son autre surnom était « la Joie des gens »), on a connu en France un « Ange Vert » (Dominique Rocheteau) et un des meilleurs joueurs actuels s'appelle Messi ; au-delà de ce hasard objectif peut-être un peu troublant sur les bords (c'est que l'homme a un certain charisme : serait-ce le nouveau, Celui qu'on attendait ?), il est certain que le football, qu'on le veuille ou non, est devenu une sorte de messe, et ce à l'échelle mondiale. Il ponctue les week-end par le mantra des scores, ce que parodie Novarina (« Guingamp gagne sur Guimgamp 0-0 »). Il se caractérise par un jeu complexe de signes, des gestes hyper-codifiés et un cérémonial parfaitement immuable (salut, tirage au sort, échange des fanions, mi-temps, remise de la coupe) qui pourrait presque, dans le principe, évoquer la liturgie chrétienne. Symboliquement et même si tout y est carnavalisé (certains se déguisant presque), le stade est une église, un temple – un temple où certains supporters « laissent parfois sortir de confuses paroles », mais un temple tout de même… De plus, la musique n'est pas absente, qui aide au cérémonial (hymnes, etc.). Quant à l'arbitre, il officie tel un prêtre – il en a la sobriété – et doit avoir la sagesse biblique du roi Salomon. Au moment du Mundial, c'est le monde entier (ou presque) qui communie, l'hostie ayant la forme d'un ballon. Enfin, vue de loin, la coupe du monde proprement dite a en gros la forme d'un calice ou d'un ciboire : c'est le Graal – et l'on se bat pour l'obtenir. Plus subjectivement, d'aucuns ont pu dire que les coups francs avaient quelque chose de surnaturel et que Maradona (tel Louis de Funès) nous faisait « passer dans l'autre monde en rythme » par sa manière de dribbler.

Dans le sport vu ainsi, vécu ainsi, le sacré est partout mais pour accueillir cela, il faut fonctionner enfantinement en s'interdisant par exemple de voir que la main de Dieu n'était qu'une métaphore inventée par le buteur argentin pour justifier une vilaine tricherie. Plus sérieusement (mais ne l'étions nous pas ?) et pour tenter encore de définir le frisson sacré novarinien, telle est très exactement l'image, la course folle de ce diablotin albicéleste, cette bouche-cri évoquant Munch, ce déhommage à la Bacon, cette initiative signifiante, ce geste fort et symbolique, ce défi formidable lancé par un homme seul à la face du monde, qui nous aura traversé l'esprit la première fois que nous vîmes ce titre très court se détachant fièrement sur la couverture blanche des éditions P.O.L. « Je suis », c'est être toujours là, fidèle au poste, éclairé et éclairant comme un néon, présent à soi et à autrui.

Car comme pour le viandat selon James Brown, c'est bel et bien, à notre avis, de cela qu'il s'agit : de joie certes mais aussi d'une sorte de fierté à être toujours là alors qu'autour de soi, tout crie « macabiat ». En cela, nous nous opposons un peu à Christine Ramat qui, à un moment de son excellent livre sur Novarina, présente « Je suis » comme une « formule tautologique », comme un constat qui n'est « discours sur rien, mais mise à nu de la présence de l'acteur »[444] Là, elle évoque le « Je suis » de la fin du *Je suis* et elle a bien sûr raison mais elle passe un peu trop vite, nous semble-t-il, sur le sens de ce « Je suis » : cette fin est la mise en scène d'autre chose. Il faut s'y arrêter…

[444] Christine Ramat, *Valère Novarina. La comédie du verbe* , op. cit., p. 176.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

" Je suis un tuyau, un tuyau de Dieu" : c'est cela, le « Je suis » mais ce n'est pas tout ; il faut admettre que même là, une réversibilité est possible : il y a aussi de la conscience humaine dans le « Je suis » . Sans cette dimension de fierté dont nous parlions tout à l'heure, le livre, tout bêtement n'aurait pas pu s'écrire. N'oublions qu'il fut rédigé alors que Valère Novarina, si l'on s'en tient à ce qu'il nous dit, ne tenait pas la grande forme (doux euphémisme) : « *Je suis* a été écrit au plus bas, dans l'effroi, parfois couché très longtemps au sol sur le dos » confie-t-il dans une interview [445]. L'image est forte : elle nous rappelle, encore une fois, la dépression du Merlin d'Apollinaire dans *L'Enchanteur pourrissant*. A cette époque, Novarina, avait même carrément, comme on l'a vu dans notre partie sur la corde, des envies suicidaires – mais il y eut, grâce au livre en cours d'écriture, un retournement inespéré, la phrase de l'entretien cité ci-avant étant suivie d'un renversement complet, un peu comme un coup de théâtre que l'on n'espérait plus ; il nous faut donc citer le passage en entier car c'est un cas magnifique de réversibilité :

***Je suis a été écrit au plus bas, dans l'effroi, parfois couché très longtemps au sol sur le dos – et puis j'ai commencé à épingler le texte au mur à mesure qu'il s'écrivait, c'était comme un combat sur un ring***

Alors qu'il était couché, l'auteur s'est concrètement redressé, mis debout pour « épingler le texte au mur à mesure qu'il s'écrivait » : la fin de *Je suis* relève donc sans doute de l'autobiographie – quant à l'image du « combat sur un ring », elle est assez raccord avec notre développement proposé plus haut et concernant certain jeu de scène du chanteur James Brown.

On ne donne pas un tel titre à un livre sans être complètement désespéré. Ici, le livre a permis une résurrection, « Je suis » équivalant presque à "Sauvé", "Ça tient", "Dieu est là", "Je ne suis pas mort", "On m'éclaire toujours", " J'écris, j'avance", "Tout n'est pas fichu", "L'aventure continue". Ce cri peut encore être celui du récepteur : on peut se sauver la vie en lisant des œuvres fortes, on peut être sauvé par un livre, sauvé par Claudel, sauvé par Céline, sauvé par Novarina. Au fond, le « Je suis » du titre n'est pas complet : c'est plus un anantapodoton qu'une tautologie. C'est à dire qu'il faut considérer le hors champ de la chose, dire ce qu'il y a après (et peut-être même avant, avant le « Je », chercher Dieu) et dire donc ce qui suit le « Je suis » – ici, peut-être : « Je suis content d'être au monde » ou quelque chose comme cela (ou alors « Je suis content d'hommer même si ce n'est pas évident tous les jours », « Je suis content de ne pas être aller chercher la corde », etc.). C'est cela qui au fond perce : c'est vraiment je qui dit qu'il est. Adam est certes un traversé qui doit sa vie à Dieu mais il doit tout de même faire effort pour persister en vianderie : c'est la vraie preuve de son existence en tant qu'«hommje » et (peut-être) comme un début d'autonomie : le voyage vers Dieu et la quête du corps-graal parfait, divin voire sans organes comme celui qu'Artaud rechercha toute sa vie ne sont (/seraient) donc pas des vues de l'esprit : c'est vrai parce que novariniennement parlant, c'est un contresens absolu.

### 2.3.5. « Danser c'est ça qu'est chouette »

« Jesuis », c'est l'avoir écrit, avoir su l'écrire. Cela passait par l'écriture – d'une pièce comme *Je suis* : certes ; mais aussi de toutes les autres. En extrapolant encore un peu ("au point où nous en sommes" diront les grincheux), nous pourrions donc estimer que, pour Novarina, « Je suis », c'est écrire, danser, jouer la comédie, faire des « actions comiques » comme Jeannot ou marquer des buts lorsqu'on s'appelle Maradona. Quant au jeu de mots (permis par le procédé dit de la suppression-adjonction utilisé novariniennement) contenu dans le titre que nous avons choisi pour la sixième partie de notre troisième grande partie, il renvoie

[445] Valère Novarina, « Entretien », *Magazine littéraire*, op. cit., p. 100.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

bien sûr à l'avis connu de Nietzsche qui se disait incapable de croire en un dieu qui ne danserait pas mais aussi à une phrase de *Je suis* où le *cogito* se retrouvait déjà parodié, retravaillé : en effet, tel Thoreau, Whitman, Kerouac, Cingria, Pey ou Bouvier, Novarina aura ce mot : « Je marche donc Je suis » (p. 22) ; gageons que pour l'auteur, « Je marche » équivaut à "J'avance" et que cela a peut-être à voir avec le « grand texte unique » s'écrivant sous nos yeux (pour reprendre à notre compte l'expression de Jean-Pierre Sarrazac déjà évoquée dans notre introduction).

De notre côté, si nous avons préféré "Je dense" à "Je danse", c'est bien sûr pour faire allusion (cf. deuxième grande partie) à la notion allemande de *Dichtung* qui séduit l'auteur et n'a, de fait, pas d'équivalent en français. Bref, en signalant au lecteur que nous lui avons généreusement épargné le supplice rhétorique d'une anaphore parfaitement dégoulinante d'un *pathos* insupportable avec des « Je suis » sur trois pages, ajoutons que l'affirmation du « Je suis » nous semble également pouvoir passer (serait-ce une erreur de le croire ?) par la rédaction d'un travail universitaire.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

# Conclusion

Comme on aura tâché de le démontrer à travers cette thèse, le fameux hermétisme novarinien est peut-être à relativiser dans une certaine mesure. En effet, il semble qu'il laisse, cet hermétisme, passer un souffle parfois épique, un comique d'un genre très nouveau, une musicalité tout à la fois étrange et familière, une impression de grande liberté, et même une sorte de saugrenu grandiose (que nous aurons essayé d'analyser dans la troisième partie de notre travail). On pourrait même affirmer que, contrairement à certaines apparences d'opacité absolue, l'auteur se présente finalement comme un artiste très généreux qui donne beaucoup (se livrant pour nous ?) en faisant avancer considérablement l'histoire de la littérature. Il semble même qu'il manquerait une pièce très importante au puzzle si Novarina n'avait pas sonné l'« alerte dans les zones de Broca ».

Le projet fou de dire « [ce] dont on ne peut parler » nous paraît en effet avoir été réalisé en partie par l'auteur du *Drame de la vie*. Une chose est sûre : s'il n'en a peut-être pas (encore) exploré toutes les galeries, il est entré dans une caverne dont nous ne connaissions pas vraiment l'existence. Cette caverne mystérieuse (à moins qu'il ne s'agisse d'une forêt), il en ressort parfois pour rapporter ce « quelque chose qui manque à tout ce qui est écrit pour le théâtre » (P.M., p. 47) et peut-être aussi pour nous «[apprendre] à laisser parler en nous ce qui fulgure : l'intuition vive, le raccourci, la certitude poétique » (P.M., p. 119).

Bref, c'est une sorte d'Orphée moderne ayant finalement tous les attributs d'un Poète classique. Pourtant, comme si nous entrions grâce à lui dans une nouvelle ère de la poésie, les mots génie, style et même écrivain ne semblent pas devoir lui être appliqués car nous sommes plutôt en présence d'un inventeur de couleurs nouvelles[446] [45], d'un tuyau/passeur de parole d'un type tout à fait neuf, et d'une œuvre dramaturgique au souffle extraordinaire, insolite et inédit.

L'inédit consiste aussi dans le fait qu'on pourrait rapprocher ce théâtre de mille autres formes d'expression (cirque, science-fiction, spectacle de marionnettes, opérette, opéra-bouffe, épopée, roman noir, etc.) mais d'aucune en particulier, notamment parce que cela fluctue en permanence comme en un vaste jeu vidéo où l'on passerait, brutalement ou imperceptiblement, d'un niveau l'autre. Notons encore que, si Novarina est perçu comme un auteur de théâtre, il est aussi publié en Poésie-Gallimard et qu'on parle parfois de ses œuvres comme étant des romans ; il faudrait peut-être trouver une nouvelle nomination pour le genre en question – le concept verheggennien d'« Opéra-Bouche » ne serait peut-être pas mal…

L'inédit consiste encore dans une difficulté à dire les filiations : dans quelle(s) tradition(s) s'inscrit cette œuvre ? Prétendre très grossièrement que le Rabelais nouveau est arrivé, que Shakespeare is not quite dead, que la flamme pataphysicienne d'un Jarry est loin d'être « éteindée » (O.I., p. 13) qu'il existait sans qu'on s'en doute une sorte de juste milieu entre Labiche et la Bible, Hésiode et Brisset, Wagner et Offenbach, Pascal et Cami, Artaud et James Brown, Nietzsche et Raymond Devos ou (*dixit* Pierre Jourde) Claudel et Tabarin, ou que le témoin joyço-beckettien a été brillamment repris, ou encore qu'Alice(/Carroll) n'avait

[446] [45] Rappelons-les : « doin, organ, iliette, lerdil, vicin, ilepte, arde, beûles, mandre, archamp, clif, dace, nazuf, izif, nouère, ivouère » (J.S., p. 192)



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

pas tout raconté et qu'il en restait à voir derrière le miroir sont paliers qu'aurons, pour le dire à la médiévale, tout au long d'un certain nombre de semaines, de mois et d'années, successivement franchis ; et pourtant, comme nous l'avons réalisé *in fine*, c'était encore bien autre chose qui nous était proposé là…

L'inédit enfin, c'est peut-être surtout le côté taoïste d'une oeuvre où ce qu'on croyait incompatible le devient (ou, pour mieux dire et comme on le réalise pleinement grâce à l'auteur, l'était déjà) : le rire et le sérieux, l'horreur et l'humour, le grandiose et le saugrenu, l'esprit d'enfance et la sophistication extrême, l'étrange et le familier, l'épars et le lié (*dixit* Guillaume Asselin)[447] l'immobile et le volatil, le populaire et l'expérimental, la musique et le bruit, l'ordre et le désordre, le rythme et le chaos, la science et l'ignorance, le vide et l'érudition, l'ombre et la lumière, l'essentiel et le dérisoire, l'énergie et le désespoir, la sagesse et la vitesse, etc., etc.

Pourtant, l'exemple de compatibilité la plus frappante réside assurément dans le couple rire/ sacré. Le grand public ne s'y trompe pas, qui (grâce, entre autres, au travail d'un Dominique Pinon) connaît surtout l'auteur pour son *Pour Louis de Funès* : si le *ready-made* fait hurler de rire, il fait aussi passer comme un frisson sacré ; le moyen de trancher excaliburiennement entre Merlin et Garcimore ? Ici donc, entre Rabbi Jacob et Saint Augustin, l'opération nous paraît parfaitement impossible.

Mallarmé n'était pas dénué d'humour ; en témoignent notamment les épigrammes (et autres vers de circonstance) qu'il troussait parfois pour certaines personnes de son entourage – voire (in *Albums*) à son coiffeur Emile qui savait l'art de lui « [friser] la moustache d'un coup de fer inédit »(sic). Pourtant, Mallarmé n'est pas connu pour être un grand comique : c'est le grand poète hermétique, s'il en est. Par excellence. Or, Novarina cumule ces deux fonctions. Voilà ce qu'il faut dire à ceux qui aiment rire mais que rebute un peu l'obscurité novarinienne : "d'accord ! c'est un hermétisme, mais c'est un hermétisme comique".

Ainsi donc, on rit, mais on ne sait pas pourquoi. Cela arrive. Ainsi, Monnier, dans *Ferdinand Furieux*, se souvient que, lors d'un voyage qu'il effectua en compagnie de Céline, « Louis » fut si drôle qu'au bout de quelques instants, le fou-rire gagna ses voisins, et bientôt l'appareil tout entier ; et pourtant, précise Monnier, « personne ne saura jamais ce qu'il a voulu raconter. »[448] Dans la situation évoquée, les personnes rient peut-être parce qu'il se passe vraiment quelque chose, que la « viande s'exprime » en quelque sorte. Bon en dit autant de l'auteur du *Pantagruel :* « il n'est pas besoin de comprendre pour rire »[449]. De même, le rire qui peut nous saisir en lisant du Novarina provient souvent du caractère excessif de sa prose – c'est que l'excès fait rire : Céline était tordant ; Ferré, hilarant ; Dali, bidonnant, etc.

Mais, s'il y a illisibilité et illisibilité (cf. Mallarmé et Novarina) , il y a peut-être aussi nouveauté et nouveauté ; à cet égard qu'on nous permette d'émettre ici un jugement très personnel, relativement désagréable, et à mille lieues du consensus mou que nous aurons jusqu'à présent tâché d'éviter : sur le strict plan du rythme et dans la manière directe, violente et somme toute assez célinienne (cf. « aller à l'os », « tripes sur la table », etc.) qu'elle a de lire ses propres textes, un écrivain non dénué de talent comme Christine Angot propose peut-être elle-aussi quelque chose de nouveau et pourtant, nous formulons le pronostic que

[447] Guillaume Asselin, Le sourcier de chair : du rapport de l'écriture auchamanisme, *La bouche théâtrale*, op. cit., p. 81.

[448] Henri Monnier, *Ferdinand furieux*, L'Age d'homme, 1979.

[449] François Bon, *La folie Rabelais*, op. cit., p. 134.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

c'est là le genre de nouveauté qui, pour re-citer Ferré, passera comme la grippe tandis que l'œuvre splendide et magistrale de Valère Novarina laissera une empreinte indélébile dans l'histoire de la littérature : c'est toute la différence entre une brise et la tempête – gageons que l'auteur de *La Littérature sans estomac* serait assez d'accord avec cette vision des choses…

Ce qui distingue Novarina d'un histrion médiocre, d'un provocateur sans vrai souffle ou d'un petit maître peu inspiré, c'est encore ceci : dans *L'Evangile du fou*, livre méconnu mais plutôt intéressant, on comprend que le romancier, Jean-Edern Hallier, se contentant de nous les présenter fugacement (aux pages 43-44-45-46 du Livre de poche, 1986), n'a jamais vraiment su inviter dans son œuvre les personnages (aux noms nous évoquant d'ailleurs une onomastique éventuellement toporienne : « Bouche-trou », « Attrape-nigaud », « Œil au beurre noir », « Nuit Saint-Georges », « Fa dièse », « Petit Marnier » ou encore « Laurence d'Arabie », « l'étudiant en études », « le Démon de midi moins le quart », « Aude Javel », « Ravagea la Mouquère », etc.) qui peuplaient son enfance ; cette erreur-là, grossière, Novarina ne l'a pas commise ; il ne fit pas même choix que Jean-Edern Hallier – bien au contraire : il nous semble qu'il ira toujours puiser dans son enfance (une véritable corne d'abondance pour lui) et dans sa mémoire pour se souvenir de la foire de Thonon, de Gugusse, des surnoms des gens de la région et de ses camarades, de ses premières lectures, de ses premiers écrits sur les cuisses de ses voisins, de ses premières intuitions, de ses premières méditations. Cela, cette capacité à replonger à volonté en enfance, c'est peut-être sa plus grande force.

Pourtant, çà et là, des voix s'élèvent pour crier au scandale et à l'imposture : Novarina creusant toujours un peu le même sillon (mais quel sillon !), d'aucuns semblent estimer qu'il fait toujours la même chose – avis au demeurant parfaitement défendable. Quant à nous, nous considérons plutôt que l'auteur procède en partie par virages et que chaque pièce a sa personnalité propre – rappelons d'ailleurs, ainsi que nous le fîmes en introduction, qu'il leur donne souvent des titres correspondant à des noms de personnage (ce qui nous paraît tout à fait révélateur).

Une autre critique fuse souvent : tout cela ne serait que pure rhétorique. A cette deuxième critique, choqué, outré, agressé dans notre chair de "fan number ouane" (comme eut dit Queneau), nous pourrions épidermiquement répondre que, si c'était vrai, il s'agirait tout de même d'applaudir au numéro du prestidigitateur ; ou bien que vide et esbroufe présentent parfois un certain charme ; ou que c'est peut-être tout simplement que se réalise devant nous le projet flaubertien d'œuvre sur rien ; ou encore que fonctionner en pseudo-magicien n'empêche pas le talent "clounesque" et l'originalité ; ou, plus sûrement – ayant repris nos esprits après l'agacement, l'énervement (la colère voire) –, renvoyer à ceci, qui montre toute l'humilité de l'artiste devant la parole :

***A chaque recommencement, tout est perdu, je suis un incapable, un escroc, un cerveau empêché de penser… Petit à petit, on travaille et une faculté se développe, une vue, jusqu'à entendre la langue […] Se développe une hyper-perception. Il s'agit de ne pas rester à la surface, d'ouvrir sans arrêt des échappées, des tunnels, des alvéoles. L'exercice demande de plus en plus de travail à hautes doses ; le livre t'occupe de plus en plus, il prend toute la place de ton corps.***[450]

[450] ***Valère Novarina, « Enveloppé de langues comme d'un vêtement de joie », Java, op. cit., p. 43.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Ainsi donc (un comble !), l'écrivain doute parfois, lui dont l'exigence va si loin qu'il ne saurait jurer qu'il est toujours parfaitement capable d'accueillir la parole et de se laisser vraiment traverser par elle comme le tuyau qu'il essaie d'être. Ce grand travailleur travaillé par la langue va jusqu'à se demander, « [à] chaque recommencement » s'il n'est pas (sic) un « escroc » : nous y voyons la plus belle preuve, la confirmation la plus émouvante de l'honnêteté et de la rigueur de cet artiste ; or, ce sont des qualités qui comptent quand on embrasse une carrière littéraire. En fait, c'est peut-être même surtout cela, cette honnêteté, cette intransigeance, qui fait toute la valeur d'une œuvre comme la sienne – ou de celle d'Artaud, Faulkner, Jarry, Gatti, Césaire, Guyotat, Roubaud, Beckett, etc.

Ne considérer que les aspects strictement rhétoriques de son travail est donc relativement impossible car, à un moment ou à un autre, nous nous sentons sommés de nous situer un peu par rapport à la proposition qui nous est faite, de lâcher prise à notre tour, de faire preuve d'audace et de courage et d'aller voir de l'autre côté des phrases – bref de chanter notre chanson. De plus, par delà dispositifs et figures de style, au-delà de la rhétorique et des tuyaux (proverbes, etc.) que nous aurons tâché d'analyser, il ressort de notre étude que Novarina se pose aussi des questions de fond, et des questions dont on a presque l'impression que personne ne se les était jamais vraiment posées avant lui ; si ces questions étaient d'un intérêt secondaire, nous serions peut-être en présence d'une œuvre sympathiquement mineure, sans plus. Or, la grande force de cet auteur nous paraît être qu'il se pose les bonnes questions : tandis que d'autres en sont encore à croire à des idées et à lancer des messages comme autant d'absurdes bouteilles à la mer, Novarina, lui, se pose la question de la parole ; crânement, frontalement, sans jamais se dérober, cette torturante question est inlassablement abordée par l'auteur dont l'entreprise nous paraît équivaloir à une quête du Graal ou de la Toison d'or. Plus trivialement, on pourrait même dire qu'il va au charbon en n'hésitant pas à mettre les mains dans le cambouis : non seulement, il n'évite pas le combat mais on a le sentiment qu'il y repartira toujours, vaillamment, et sans faire de concessions d'aucune sorte.

La preuve de l'immense richesse de cette œuvre, c'est que mille autres sujets de thèse eussent été possibles. Tout au long de notre travail, certaines de ces possibilités auront d'ailleurs été suggérées ; ne rappelons que : « Le théâtre novarinien : un univers circassien », « L'importance du sport dans *Le Drame de la vie* », « Scène, cène et S.F. : Le théâtre impossible de Valère Novarina », « Novarina et l'histoire de la philosophie », « Le thème de la forêt chez Valère Novarina », « Portrait de Job en clown : la plainte comique novarinienne », « Histoire littéraire de la corde de Villon à Novarina », « Le crâne au théâtre chez Shakespeare et chez Novarina », « L'utilisation de l'apocope chez Valère Novarina », « Les proverbes novariniens », « Les glissements métonymiques dans l'œuvre de Novarina », « Le rapport novarinien au temps qui passe et à celui qu'il fait », « Novarina et la mort », « La logodynamique novarinienne », « L'humour potache novarinien », « Novarina et Beckett », « Novarina et Rabelais », « Novarina et Jarry », « Novarina et Lewis Carroll », « Novarina et Dubuffet », « Novarina et Tardieu », « Novarina et l'Oulipo », « Novarina et la télévision », « Ce qu'on ne peut pas dire : le Graal novarinien », « Les verberies novariniennes », « Les mêmes mêmeries de Valère Novarina », « La persistance du viandat chez Valère Novarina » « Le rôle du pantalon dans l'œuvre de Novarina », « Le *ready-made* selon Novarina », « L'humour noir novarinien », « La mythologie Novarina », « Boucot : une figure mythique novarinienne », « Novarina et 68 », « Novarina et l'argot », « Novarina et le bois », « Novarina et la matière de Bretagne », « Le rapport à la pierre chez Guillevic et chez Novarina », « Le statut fluctuant des trous novariniens », « Ut : le mot-clef novarinien », « La parlerie-mangerie novarinienne », « La parole performative



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

novarinienne », « Novarina et la politique », « Le mot-valise novarinien », « Le bestiaire novarinien », « Variations novariniennes autour d'un même mot », etc., etc.

En novembre 2000, nous avions même eu l'audace d'importuner l'auteur avec un projet de thèse sur l'origine : « Le comique sourcier ». Pourquoi ne pas ici recopier le plan qu'à l'époque nous n'avions pas osé lui montrer ? Il s'agissait d'un sujet, se situant sur plusieurs niveaux, que nous nous sommes finalement sentis incapable de synthétiser vraiment et de traiter convenablement – au reste, ce plan en sept parties était tout à fait discutable : I. L'origine / II. La faute / III. La solitude / IV. *Le Discours aux animaux* / V. L'enfant / VI. Icare / VII. Le boomerang. De fait, notre sourcier comique (qui serait donc l'inventeur du comique sourcier), ne fonctionne certainement pas comme un austère cosmologologue mais bien plutôt comme une sorte de professeur Tournesol se fiant à son pendule (et ayant aussi des faux airs de Jean-Pierre Brisset) : c'est encore une figure attachante de l'œuvre, au même titre que L'Ecolier Sacripant – autre point commun avec Tryphon : dans la vie, Valère (il nous pardonnera cette familiarité), par l'attention obsessionnelle qu'il porte à son œuvre, se montre parfois aussi distrait que le savant d'Hergé.

De même, une thèse intitulée « Un monde d'outre-part : étude thématique du théâtre novarinien » pourrait, par un très vaste quadrillage, se proposer de montrer que tous les grands thèmes de la littérature, de l'origine à la mort en passant par le corps, la parole et l'animalité, ont été abordés par l'auteur qui, à chaque fois, a su les traiter d'une manière neuve et singulière – là encore, nous avions prévu un plan, que voici reproduit : I. Origine et parole / II. Corps et nourriture / III. Faune, flore et folie / IV. Mort et néant / V. Dieu et joie.

Toutes ces thèses en puissance pourraient également, par un travail de synthèse, de concision, de resserrement extrême faire également l'objet d'articles universitaires. Aussi bien, on pourrait (en mettant en avant des éléments nouveaux, en prenant des options légèrement différentes, etc.) retravailler de nos certaines sous-parties pour en faire des articles ; on songe en particulier à « Vers racinien, métro émotif et phrase novarinienne », « Les miracles de la suppression-adjonction », « Portrait de V.N. en auteur de S.F. », « Modernité musicale du novarinien », « Novarina et le Slam », « Le scepticisme novarinien », « L'Inquiétude du Petit Poucet », ou « Le Fils de la Taupe face à Autrui le corps ». A chaque fois, il s'agirait d'affiner notre approche et notre propos et, en quelque sorte, de troquer notre loupe contre un microscope, ceci afin d'aller encore plus loin dans l'analyse – de pousser le bouchon en quelque sorte….

Quitte à choquer, rappelons que notre approche n'est pas celle d'un spécialiste de Novarina – cela n'existant pas à notre avis car d'une part, le recul nous manque et que de l'autre : rien n'est clair dans cette œuvre, rien n'est sûr, certain, affirmable – mais d'un qui, pour parler comme l'auteur, aspire, fort prétentieusement sans doute, à devenir un spécialiste du comique dans la littérature française de la fin du XIX$^{ème}$ au début du XXI$^{ème}$ siècle. Or, en ce début de XXI$^{ème}$ siècle et même si Dubillard, Chevillard, Grumberg, Verheggen, Prigent, Rebotier, Cadiot, Obaldia, Massera, Federman, Vinaver et Valletti sont là et bien là, c'est bien le rire novarinien qui s'entend, se détache et nous marque le plus ; et c'est aussi pour cette raison que nous avons entrepris cette thèse. Il se trouve qu'ayant par ailleurs travaillé d'un peu près sur Céline et Queneau et lu assez attentivement des auteurs tels que Topor, Tardieu et Ghelderode, il nous semblerait intéressant de mettre un jour toutes ces œuvres contemporaines en perspective(s), c'est à dire entre elles, par rapport à Novarina ou, en remontant un peu le temps (cf. Swift, Carroll, Jarry, Cami, Kafka, etc.) : c'est qu'il y a là une "histoire moderne" du comique en littérature qui, à notre avis, reste à faire. Hélas, malgré les efforts de maisons ayant pignon sur rue comme



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Gallimard (Novarina, Dubillard, Cadiot et Ghelderode en Folio, Novarina et Verheggen dans la collection « Poésie »), ce type d'écrivain, travaillant, entre autres, sur le burlesque, l'absurde et l'humour noir – et peut-être à cause de cela – n'est pas toujours pris au sérieux par l'université, les médias et l'édition en général : cela, on l'aura compris, nous indigne et nous insupporte étant donné la valeur littéraire des œuvres en question – puissions-nous donc, à notre humble niveau, contribuer à renverser cette tendance…

Si nous avons su prendre la mesure de l'importance de Novarina en tant qu'auteur comique, c'est parce qu'avant de le lire, nous avions pu, sans le savoir, bénéficier d'une initiation, Topor, Pinget et Michaux (et n'oublions pas Raymond Devos) nous ayant en quelque sorte entraîné, conditionné à recevoir sa Lumière Comique. Ce qu'il apporte de neuf (exceptons le *Graal-Flibuste* de Pinget et surtout le *Graal Théâtre* de Roubaud), c'est que son comique se déploie davantage que chez les autres; il ne reste pas dans le sketch ni le poème en prose : il renoue avec l'épopée comique, un genre en fait très rare où s'illustrèrent notamment Rabelais, Swift, Cervantès et Céline. Plus anecdotiquement – mais assez sérieusement tout de même –, nous pourrions aussi, en partant de la dimension potache et farcesque de l'œuvre de celui qui écrivit *Pour Louis de Funès*, proposer un article intitulé « Jarry, Novarina et Le Gloupier : essai de rhétorique comparée », dans lequel il s'agirait de retravailler notre partie sur les oneilles et les orilles en évoquant un certain type de vocabulaire comico-guerrier qui nous semble le propre et le point commun de ces trois farceurs. Autre idée un peu potache : établir un dictionnaire novarinien-français – on a vu que nous en avions posé les prolégomènes dans deux parties : « Mots-sphinx et périphrases floues » et « L'Atelier violent », pour les mots plus spécifiquement boucotiques. Aussi bien, un bulletin patascolaire appliqué à l'élève Valère et commencé dans « Portrait de l'auteur en dernier de la classe » pourrait paradoxalement permettre de dire en quoi consistent toutes les qualités littéraires de l'écrivain Novarina. Nous sommes conscient que la conclusion d'une thèse n'a pas à être une sorte de lettre de motivation mais ce n'est pas ainsi qu'il faut considérer ce catalogue final de projets (articles, thèses, etc.) : il s'agit juste pour nous d'indiquer de nouvelles pistes de travail et de recherche à partir de notre étude rhétorique.

Aussi bien, on pourrait entreprendre une autre étude qui aurait pour titre « Tentative de définition de l'adjectif novarinien ». L'enjeu d'une telle thèse serait de s'interroger sur les raisons profondes qui font que, parfois, un adjectif tel que kafkaïen s'impose comme étant utile, opératoire ; de fait, il semble que, comme dans le cas de l'exemple cité, l'emploi de l'adjectif novarinien » s'étende objectivement à des situations, des représentations dont la qualification pouvait éventuellement passer pour problématique. Il n'est pas rare, en effet, que la chose refuse d'être nommée, que l'idée, à cause d'un sourd malaise, résiste encore et toujours et que le besoin, au-delà d'un simple intérêt pratique, commode, se fasse alors sentir de fixer d'une manière ou d'une autre tel ou tel aspect de la réalité, visible ou invisible. Les écrivains (Poe, Carroll, Lovecraft, Beckett, Feydeau, K. Dick, Gombrowicz, Ghelderode, Sarraute, Arrabal, etc.) nous y aident parfois et il arrive même (cf. Homère, Rabelais, Shakespeare, Descartes, Pascal, Sade, Masoch, Orwell, Kafka) que certains adjectifs formés à partir de leurs noms passent dans le langage courant.

Ici, rien d'anecdotique : les adjectifs ainsi formés sont non seulement utiles mais précieux ; le seul bémol, de taille, est que pour vraiment comprendre en profondeur ce type de mots, il convient de connaître leur origine et donc l'œuvre de l'auteur qui les a inspirés. Mais parler du « novarinien », ce serait aussi dire ce qu'il n'est pas et parler donc du joycien, du michaldien, du rimbaldien, du tardivien, etc. Et c'est ainsi que les adjectifs dérivés d'autres noms d'auteurs (essentiellement littéraires) seraient également passés en revue dans cette thèse qui serait donc traversée/truffée d'allusions à Swift, Dante et consorts.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

De ce point de vue, cette thèse s'apparenterait à un exercice de littérature comparée, et cela d'autant plus qu'il faudrait évoquer peu ou prou d'autres arts et d'autres formes d'expressions (circassité, marionnette, bande-dessinée, etc.). Ce sujet impliquerait une culture gigantesque, que nous aspirons bien sûr à posséder, que nous rêvons certes d'acquérir un jour, mais qui, pour l'instant, est loin d'être la nôtre. Hélas, ces lacunes ne sont que trop réelles et il était déjà fort impudent de notre part de présenter cette « Etude rhétorique du théâtre novarinien » – « quand tu t'jettes à l'eau, faut savoir naviguer » dit la chanson : aurons-nous été un bon marin ? aurons-nous su garder le cap ?

Quoi qu'il en soit, cette « Tentative de définition » serait également un sujet métaphysique (voire pataphysique) relevant peut-être plus de la Philosophie que des Lettres modernes : est-ce donc un hasard si Clément Rosset et Marie-José Mondzain s'aventurent parfois en Novarinie ? N'oublions pas que nous sommes en présence, avec cette œuvre, d'une véritable « philosophie émise en langue rythmique ». Il se peut même que, plus tard, Novarina ait exactement le même statut indécidable qu'un Nietzsche ou qu'un Pascal : comme eux, c'est un poète, un visionnaire mais dont les visions donnent à penser. Ce n'est d'ailleurs pas toujours voulu par l'auteur mais le fait est qu'il y a là, dans cette œuvre, matière à réflexion : en parodiant Céline, on pourrait dire que c'est du pain pour un siècle entier de littérature – et de philosophie. Dans cette "thèse pour une autre fois", des mots et des tournures marquant l'incertitude et des phrases au conditionnel (nous pensons notamment à "peut-être", "sans doute", "nous semble-t-il", "on pourrait considérer que", etc.) seraient constamment convoqués car, comme on aura essayé de le démontrer à travers notre étude rhétorique, l'œuvre de Novarina se présente comme une œuvre très ouverte laissant une grande part à la subjectivité et aux projections du lecteur/spectateur – et n'oublions jamais l'auditeur, car la radio fait également partie des nombreux supports utilisés par cet artiste-caméléon.

Cependant, nous croyons savoir que Novarina est un peu troublé par ce « novarinien » (que ce mot existe est une forme de consécration : c'est un peu comme être « pleiadé vif ») : le fait est que l'adjectif est souvent utilisé dans les textes consacrés à l'auteur. En effet, il n'est pas rare qu'il serve, cet adjectif, à désigner les apôtres de ce nouveau messie des lettres françaises, à savoir ses acteurs, soigneusement choisis par lui (Lui ?) pour dispenser la Bonne Parole : par cette absurde (l'est-elle tant que cela ?) association d'idées, nous faisons peut-être écho à l'opinion, possiblement teintée d'ironie, d'un acteur novarinien, Daniel Znyk, qui se prononça avec force sur la non-pertinence de l'utilisation éventuelle d'un tel adjectif appliqué à son métier et, en filigrane, sur d'éventuelles projections universitaires complètement à côté de la plaque :

***Pour s'emparer de cette langue, l'acteur a besoin de développer un imaginaire fort, par delà les explications de texte, qui ne servent pas à grand chose. Novarina nous fait totalement confiance pour trouver notre chemin et raconter notre histoire. […]. Quant au travail de l'acteur, je ne me pose pas vraiment la question en termes techniques. […], cette liberté permet plusieurs types de jeu, vraiment très différents. C'est pourquoi l'expression d'«acteur novarinien», souvent utilisée, ne correspond à rien. Ce qui importe, c'est ce sentiment très précis de la justesse, qui autorise ensuite toutes sortes de voyages personnels. […].***[451]

[451] ***Daniel Znyk, « Habiter la partition » (rencontre avec les acteurs de L'Origine rouge), Mouvement, op. cit., p. 30.***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Cela dit, et bien dit (et même ressenti, éprouvé), nous persistons à penser que l'expression « acteur novarinien » a tout de même un sens : si nous avons, dans ce travail, tâché d'étudier la spécificité comique de la rhétorique novarinienne, nous aurions pu tout aussi bien essayé de définir le sens de cette expression nouvelle. Tous les acteurs de Novarina sont de grands acteurs. Mais tout grand acteur ne peut pas forcément jouer dans une pièce de Novarina. Sans avancer l'idée que les acteurs novariniens sont en fait des sortes de mutants de type X.-man possédant de mystérieux super-pouvoirs (et assimiler l'auteur au mentor télépathe Charles Xavier), il est certain qu'il faut avoir certaines qualités très précises pour jouer dans ce type de théâtre (en fait : cela ne s'explique pas vraiment).

De plus, quand on est novarinien, cela s'exporte : l'entrée en scène d'Agnès Sourdillon dans *L'Ecole des femmes* (nous faisons allusion au travail de Didier Besace) est complètement chantée, novarinienne ; plus classique, Pierre Arditi (cf. Arnolphe) assiste à cela sidéré : cette parole semble lui échapper comme Agnès va échapper à Arnolphe à la fin de la pièce ; dans le cas de cette mise en scène, la distribution est d'ailleurs remarquable à cause des différences existant *a priori* entre deux approches et deux types de jeu ; au fond, la question est en fait la suivante : malgré son talent certain pour le comique, Pierre Arditi pourrait-il jouer dans *Le Jardin de reconnaissance* ? La vraie différence entre ces deux acteurs se situe peut-être au niveau de la voix, du rapport à la voix, et de ce que ces voix nous font voir – ou pas. Reliés par une membrane, La Femme Séminale et Le Bonhomme de terre sont sur une même planète, dans un même jardin et font front face à ce qu'ils voient (à la télévision notamment) et aux mots (parfois maux) qui viennent et apparaissent ; or, cette membrane n'existe pas entre Agnès et Arnolphe – d'où le côté judicieux du *casting* en question.

Pour en revenir à notre "thèse pour une autre fois", il conviendrait aussi d'y décrire les caractéristiques spécifiquement dramaturgiques (décor, entrées/sorties, déplacements, costumes, éléments de circassité, etc.) de ce théâtre d'un genre nouveau ; mais pour cela, il faudrait quasiment faire un stage au sein de la troupe de Valère Novarina, discuter très longuement avec les artistes et assister à toutes les répétitions. Dans le cadre de cette « Tentative de définition » et une sorte de va-et-vient constant entre l'art et la vie, il s'agirait aussi d'essayer de prouver qu'il existe bel et bien une vision ou disons des approches du monde « novariniennes » – et que cet adjectif pourrait même (à plus ou moins long terme) figurer dans le dictionnaire tant ce qu'il permet de fixer englobe d'aspects (rapport au corps, sentiment d'étrangeté, comique d'incongruité, sainteté du clown, saugrenu grandiose, etc.). L'adjectif « boucotique », qui se rapporte au personnage de Boucot, pourrait aussi faire l'objet d'une étude – *idem* pour certains mots inventés par l'auteur comme « logodynamique », « vianderie », « mangerie », «hommerie », « déhommage », « autrui-le-corps », « logosporée », « pantinité », « pantinitude », etc. Telles sont donc les quelques pistes possibles de cette thèse en puissance, dont le sujet (pourquoi le taire ?) nous aura un moment tenté mais qu'une certaine lucidité universitaire nous aura finalement fait abandonner. Parler du « novarinien », c'est parler de l'impossible, de ce qui ne peut pas être fixable, mesurable, saisissable, résumable. C'est faire sienne la devise de l'auteur « Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire » – une devise aux allures de cri de guerre, de gageure absolue et de défi tragi-comique fondamental. Quoi qu'il en soit du novarinien, il semble qu'on respire l'air rare du génie en côtoyant cette œuvre ; cela, Dubuffet l'avait compris très vite :

***« Qui n'applaudit ? Qui ne va sur-le-champ sentir qu'il est là cette fois devant une œuvre puissamment opérante, mobilisatrice ? Au moment que la vieille littérature ne nous apporte plus que d'insipides rengaines voici tout à coup***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

***retentir un branle-bas de cloche qui sonnent le joyeux éveil. Des cloches qui nous stupéfient, en retentit un son jamais entendu, elles sont péremptoires, c'est justement celles-là que nous attendions, qui faisaient si urgent besoin. Ce ne ressemblait pas à la vie ce que nous présentait la vieille littérature avec ses oiseuses mièvreries, mais la vie la voici maintenant, déployée dans son dramatique flamboiement, dans sa truculence superbe. Terrible assurément, beaucoup plus terrible que tout ce que nous en avions pressenti, mais nous faisions fausse route quand nous refusions de lui faire vaillamment face car c'est de son feu ardent que nous sommes avides, c'est à le voir dans sa splendeur que nous nous sentons justifiés, rétablis avec ravissement dans notre exaltant statut. Comminatoire cet appel à entrer dans la danse ! Il ne s'agit plus là de futiles divertissements dont nous n'avions que faire, il s'agit de la grande danse primordiale de l'univers, la danse-mère qui précède l'être (l'être est une figure de danse), celle qui magnifie notre vie si merveilleusement dramatique ».***[452]

Un véritable écrivain (songeons à Rabelais, à Molière, à Voltaire, à Sade, à Lautréamont, à Dumas, à Feydeau, à Claudel et à Céline) est aussi l'inventeur d'une énergie, ceci dans le sens solaire, éolien (voire électrique, hydraulique, nucléaire), d'un certain souffle (de vie ? de mort ?) qui change la donne et fait qu'il y a vraiment un avant et un après ; et c'est bien le cas de Novarina – on aurait presque envie d'écrire « Novarinatilla » (d'autres que nous ont eu cette idée) – qui invente une nouvelle manière d'écrire et de concevoir la littérature.

Théoricien subtil, il est capable de faire ce qu'il dit, ce qui est remarquable et plus que rarissime. Plus métaphoriquement, nous pourrions même affirmer qu'il n'est certainement pas de ces pseudo-plongeurs qui n'en finissent pas de se pavaner sur leur plongeoir alors qu'en fait, ne sachant pas nager, ils se gardent bien de sauter dans la piscine.

Cela dit – et quitte à passer pour un farfelunaire (l'auteur nous ayant donné l'envie de movaliser à notre tour) –, en exceptant bien sûr les fleuves de *La Chair de l'homme* (et afin d'introduire un bémol dans ce concert d'éloges final), l'eau, la mer sont un peu comme des lacunes chez lui ; on aimerait en effet qu'il nous entretienne davantage, comme le fit Verne à travers Némo et Aronnax (ou Cingria dans *Hyppolyte Hippocampe*), du monde des profondeurs et de la gent sous-marine ; Brisset ne nous enseigne-t-il pas que nous descendons de la grenouille ? Les personnages novariniens seraient-ils donc d'anciennes divinités aquatiques ayant perdu leur royaume et la notion même de royaume ? Sont-ce donc des poissons sortis de l'onde, ayant perdu écailles et branchies et capables, à leur grande surprise, de parler au lieu de faire des bulles ? Ne serait-ce pas chez les « poissons obscurs des mers profondes » (B.C.D., p. 251) qu'il faut aller chercher le secret du monde ? Plus sérieusement et plus généralement, on aimerait voir l'auteur, comme il le fit pour la forêt, se confronter hugoliennement à la mer – qui est une des plus belles formes connues de l'insaisissable ; et qu'il n'y ait pas vraiment chez lui, par exemple, de listes de poissons comme dans *Vingt mille lieues sous les mers* ne laisse pas de nous troubler un peu : cela n'est pas logique, surtout de la part d'un qui estime que « [nous] sommes comme des sujets condamnés à vivre de force dans des poissons nageant dans une rivière qui coule dans les deux sens » (D.V., p. 70).

Au-delà de cette critique peut-être un peu absurde, il faut savoir que, d'une façon plus générale, le doute, le Grand Méchant Doute nous aura accompagné du début à la fin de

[452] ***Jean Dubuffet, Deuxième préface prévue pour Le Drame de la vie (elle figure à la fin de l'édition de l'œuvre proposée par la collection Poésie-Gallimard).***



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

la rédaction de ce travail. Ajoutons même par plaisanterie que notre attitude devant cette oeuvre fut même assez souvent celle d'un doutif – mais il semble que cela arrive à des gens très bien, Saint Thomas par exemple. Pour tout dire (ses acteurs suivent-ils le même chemin ? Nous n'en serions pas surpris), il y eut parfois une forme de révolte voire (tout à fait comme pour Saint Pierre), des reniements très violents et peut-être même, avouons-le, d'iscariottes trahisons. En clair, l'envie nous sera souvent venue, purement et simplement, de tout abandonner : le Démon de la Facilité aurait pu, en effet, nous faire reprendre des travaux antérieurs à partir desquels nous aurions, pour le dire très grossièrement, rallongé la sauce. Or, ceci, quoique plus simple et stratégiquement plus malin sur un plan strictement universitaire, eut constitué un recul rédhibitoire, une fâcheuse marche-arrière dans notre parcours dantesque (Enfer/Céline, Purgatoire/Queneau, Paradis/Novarina) vers une forme de lumière et de révélation comique de la Parole telle que perçue, montrée, dévoilée par Valère Novarina. Toutes ses mauvaises plaisanteries autour de Dante et des apôtres se veulent néanmoins signifiantes : c'est qu'arrive en effet un moment où il s'agit de croire un peu ce que dit l'auteur, d'y croire vraiment et de plonger en apnée dans son œuvre, ceci de façon passionnée et sans forcément remonter à la surface en faisant le choix de continuer à s'y intéresser (jusqu'à la mort !), histoire de voir comment elle évolue.

On se rappelle peut-être que, dans la partie consacrée à la science-fiction, nous avions osé laisser la phrase « Ici, il ne s'agit pas de s'exclamer "Gloire à Novarina !" tout en jouant du tambourin ». Cette phrase, assurément déplacée dans le cadre d'une thèse de doctorat, redisons-la quand même (et remisons décidément les tambourins) mais prenons conscience de ceci : sommes-nous capable de prendre au sérieux ce que ce passeur apporte ? En ceci consiste notre avis : nous n'en sommes pas capables car nous ne sommes pas sérieux. C'est qu'il y a dérision et dérision ; dans sa manière de fonctionner dans la dérision, il y a du sacré : *Demeure fragile* et *Pour Louis de Funès* sont des textes sacrés ; le difficile est de prendre cela au sérieux. Ce qui est à respecter ici, c'est le vrai sérieux comique qui se dégage de ces textes. Quelque chose s'y passe parce que quelque chose s'est passé au moment de l'écriture ; si quelque chose a pu se passer, c'est que quelqu'un a été sérieux : ce sérieux fut celui du passeur, de l'écrivain puis de l'acteur et enfin, éventuellement, celui de l'individu qui accuse réception de ce qui s'est passé. Sérieux, il s'agit de l'être pour le lire : on ne peut pas le faire à la légère, par-dessus la jambe, cela n'aurait pas de sens (en même temps, être trop sérieux n'est pas non plus recommandé) : c'est une littérature qui nous remet à notre place (une place d'avant la machine à dire Voici) et nous donne donc à voir ce qu'est le vrai sérieux comique.

Ici, l'on se dit (fût-ce prétentieux) que nos rapprochements avec Gotlib (et Goossens) étaient peut-être pertinents : chez le dessinateur, lui-aussi adepte du *ready-made* humain (Isaac Newton, Claude Chabrol, Orson Welles, etc.), la dérision va presque toujours de pair avec un certain sérieux – et c'est cela qui est comique. Ce sérieux tout enfantin se retrouve dans le jeu des acteurs novariniens qui ne jouent pas comique mais le sont vraiment, c'est à dire sans chercher à l'être et sans cabotiner, par la seule attention portée aux rythmes, aux mots et aux sonorités : c'est aussi comme cela qu'il faut jouer Feydeau qui comme Novarina (ou Gotlib dessinant) croit à ce qu'il raconte. Rien n'est faux ni joué : tout est d'emblée sérieux et le comique est en quelque sorte la conséquence de ce sérieux initial. Tout ceci a été plus ou moins théorisé dans la *Lettre aux acteurs* : ces derniers doivent en effet retrouver sur scène la fraîcheur de l'apparition du mot sur la page et le sérieux non sérieux qui présida à l'écriture. Les spectateurs ont eux aussi un rôle à jouer mais il est plus compliqué d'en parler : le public est une bête trop multicéphale – et entrent ici en ligne de compte des éléments aléatoires et fluctuants comme l'état d'esprit du moment, le temps qu'il fait dehors, la manière dont on a digéré les vraies nouvelles des véritables Machines



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

à dire voici, le contexte du spectacle, l'ambiance générale, le degré de concentration, de connivence avec l'œuvre, la préparation au choc, l'entraînement de chacun mais aussi la « personne-qui-est-assise-à-côté-de-soi », la « personne-qu'on-n'aurait-pas-dû-inviter », la « dame-devant-qui-porte-un-grand-chapeau », « celui-qui-tousse-sans-avoir-vraiment-envie-de-tousser », la « personne-qui-sort-en-faisant-des-réflexions-désobligeantes-sur-le-spectacle », le problème des portables qui sonnent, etc. Tous ces éléments ont à voir avec la vie du spectacle qui se joue sur scène et il faudrait un jour (Novarina le préconise mais la chose est-elle possible ?) étudier scientifiquement, balistiquement, logodynamiquement, ce qui se passe vraiment dans cette salle de squatch qu'est le théâtre…

Enfin, qu'on nous laisse donc expliquer ici, en un rapport/bilan de thèse tout à fait personnel (et parce qu'enfin, dans l'absolu, ce n'est peut-être pas complètement sans intérêt d'un point de vue physique, organique, biologique, humain) en quoi consistèrent les déclics et autres mini-révélations qui s'opérèrent en nous en faisant ce travail…

Quand Novarina nous signifie que la parole a à voir avec la main, c'est vrai : nous faisons peut-être ici un contresens fondamental par rapport à l'idée exprimée mais toujours est il qu'en écrivant ceci sur ordinateur et en effectuant certaines opérations (enlever, ajouter, aller à la ligne, resserrer, déplacer) nous avons parfois eu le sentiment de toucher les mots avec les yeux. *Idem* pour le classement des notes prises à partir des pièces étudiées : nos gestes étaient les mêmes que ceux d'un cuisinier écossant des haricots d'espèces différentes afin de les mettre dans des bassines (ici, c'était des chemises) et tout, alors, se confondait : la main, l'œil, le corps, la chaise, le papier, la table (la folie n'était pas loin).

Il y a quelques années déjà, en lisant *Guignol's Band* dans la nuit, nous avions vu danser les mots et compris la métaphore du rigodon ; en allant voir Agnès Sourdillon dans *L'Ecole des femmes*, nous avons vu les fameux « rubans de parole » : il se passait en effet quelque chose de cet ordre – mais impossible à dire… C'est peut-être qu'il y a métaphore et métaphore et que celles de Novarina ont à voir avec certaines réalités difficiles à nommer…

En allant voir, très concentré, prenant des notes, *L'Origine rouge*, le décor fut tout d'abord l'objet de notre attention : du rouge et des formes noires et comme à chaque fois avec Novarina, quel que soit le support utilisé (radio, papier, scène), une machine se met en branle qui a à voir avec de l'imagination, du délire interprétatif et l'envie de jouer, de s'amuser. Bref, des figures se forment. Des histoires se racontent – un peu comme un enfant mal réveillé, considérant dans la pénombre les plis d'un simple rideau, voit tout à coup surgir des monstres, des dragons et des extraterrestres. Tout cela, donc, se passe avant que commence le spectacle proprement dit. Puis, brusquement, Laurence Mayor entre en scène. Elle sidère et fait rire avec une liste incroyable. L'attention ne se porte donc plus, ou beaucoup moins, sur les figures noires qu'on a vues, cru voir et les échafaudages pataphysiques, intérieurs, mentaux à partir de celles-ci. A présent, on est surtout attentif à cette parole qu'on voit littéralement circuler d'un acteur à l'autre, aux chaussures de Michel Baudinat, au Saut de la Mort de Dominique Pinon, à la lumière éclairant André Marcon, à des jeux de scène de type circassien, à mille détails qui n'en sont pas : un tatouage, une grimace, une réaction du public, un portable qui sonne, une sorte de grand miroir sans glace que tient Valérie Vinci, un pantin d'aspect martial dans un castelet, une main (celle d'Agnès Sourdillon) passant par le trou d'un mur et se posant sur une épaule (celle de Dominique Pinon), des plis anormaux de pantalons, une non-manche, une veste qui rebique au niveau de la base, sur un des côtés, bref des vêtements bizarres, burlesques mais légèrement inquiétants – quoiqu'il en soit, le travail sur le costume est de toute beauté ; ici, un seul autre auteur est relativement comparable, à cause justement (entre autres) de ces costumes, c'est Lewis Carroll. Vitesse, panique, surprise : on est au pays des Urlumerveilles.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Impossibilité toujours absolue d'y comprendre quoi que ce soit, et pourtant des mots se détachent, percutent : « Bibi la frite », « merduple », « le placenta de la mère », « Ouistiti-je ? », « Mort à la mort ! », etc. Il y a encore les pancartes (l'une annonçant que « [le] temps nous tue avec amour »), l'accordéon, les machines à dire Voici, des entrées, des sorties, etc., etc., etc. Bref, et un peu comme chez Céline, cela défile, danse, tourne, trace, virevolte, ne lambine pas mais, cela dit, vers la fin de la pièce, le rythme se ralentit un peu, pendant quelques secondes :les acteurs semblent regarder le sol : les figures n'étaient plus là. Les figures imaginées à partir des formes noires s'étaient transformées par suppression-adjonction. Il y en avait d'autres, nouvelles ; serait-ce donc la parole qui aurait modifié cette perception des figures ? Tel serait peut-être l'avis de l'auteur...

Pendant cette représentation où Valère Novarina, quelques rangées plus bas, était d'ailleurs présent, une idée nous assaille tout à coup, se présentant concrètement comme un défi *a priori* paradoxal et se formulant très exactement de la sorte : "dans cette salle, spectateurs, acteurs et auteur compris, t'es celui qui comprend le moins et c'est pour ça que tu vas faire cette thèse !" – on le voit : chose promise, chose due.

Un autre soir, après avoir revu la pièce, s'est instaurée une sympathique discussion, très libre, avec les acteurs, assis un peu comme dans *Le Repas* (si bien sûr l'on excepte la table) ou *L'Espace furieux* et répondant avec intelligence et humour aux questions posées par le public. L'un d'eux semble sous-entendre qu'il s'est disputé avec des amis qui ne partageaient pas vraiment sa passion pour cette forme d'écriture : on peut perdre des amis à cause de Novarina ; c'est la mini-conclusion qu'on pouvait en tirer – et là encore, c'est vrai.

Après cette trop courte discussion, en descendant l'escalier pour gagner la sortie, en s'approchant de la scène rouge jusqu'à la toucher, on ressent une force fantastique ; c'est la couleur même, la texture, la matière, qui semblent conférer cette énergie. Devant le décor peint du *Drame de la vie*, même incitation au jeu et même possibilité de délire personnel ; concrètement, sur une photographie des panneaux en question, nous avons vu, de gauche à droite, un super-héros au visage ressemblant à ceux de Cocteau qui s'envole mais qui en est désolé (il en pleure), une salamandre à tête et queue de singe mais également mâtinée de kangourou qui dans un effort pathétique essaie de l'empêcher de partir (à moins qu'elle ne cherche à partir avec lui), un placide hibou masqué appartenant au Klu Klux Klan, deux shadoks montrant les dents et se prenant violemment à parti, un petit renard tenant une fleur plus grande que lui, une mini-danseuse échappée d'une boîte à musique, une mini-chimère mi-caméléon mi-perruche mi-taureau (c'est peut-être Picasso), un géant famélique et âgé (il s'aide d'une canne) arrêté et même menotté par un policier raide comme la justice (équivalent novarinien du Longtarin d'André Franquin), un squelette auréolé (Lazare ?) ne voulant pas que les vivants l'oublient, un clownesque homme-ressort surpris par le retour de ce mort-vivant et qui va être victime du gag de la peau de banane (ici remplacée par une bille rouge), une géante apparentée à un arbre, un homme-enfant qui n'ose pas demander la parole, un petit clown échappé d'une fête qui considère ses propres rubans de parole et ne les comprend pas (il a trop bu), un couple de siamois (Adam et Eve ?), un être immense très étonné par le fennec volant qu'il voit passer devant lui, un goupil-danseur de gigue essayant d'attraper un mini-fantôme flottant dans l'espace, une torche humaine qui court pour s'éteindre, un géant très longiligne et, pour le haut de la peinture, une ubuesque contrebasse à pattes de grenouille qui fait des bonds splendides, une cornemuse en forme de cœur, une trompette à cornes, un klaxon, un radis poilu, un coquillage volant, un homme-tronc aux bras très longs et enfin, pour le plafond, de mystérieux nuages, une nuée de nouveaux monstres en puissance (sorte de « forces ailées » dont il s'agira de se méfier) se formant déjà sous nos yeux, quoique très vaguement et de façon encore embryonnaire.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Devant les portraits des personnages dessinés par Novarina et rassemblés à Avignon à l'occasion de la représentation de *L'Acte inconnu*, c'est un autre jeu qui peut s'instaurer : celui qui consiste à essayer de voir le(s) lien(s) existant (ou pas) entre l'image et le nom (« Vélox » fait bien du vélo mais il n'est guère véloce : on dirait un escargot ; le « professeur Uri » devrait s'appeler le professeur Cri, lui qui "urle" en effet, etc.) : là, dans cette petite salle de type mausolée, nous avons vu des athlètes, des hommes couchés, des « cadas » entraînant parfois autrui dans leur agonie en balançant des venins vampirisants, des « doctusses » comiquement rigides, des gens de cirque et des hommes d'églises (prêtres et papes) et des animaux (escargots, phoques, chiens ou autres) souvent humanisés (mais pas comme chez Walt Disney) à moins qu'il ne s'agisse d'animaux parlés, traversés par la parole et se redressant à cause de terribles flux rouges qui surgissent du sol. En le lisant, souvent l'après midi, surgissaient d'autres figures : la vitesse, l'humour, la cruauté et le danger étaient les mêmes que chez Tex Avery. En littérature, normalement, ce n'est pas possible – sauf chez Céline, Guyotat, Joyce, Burroughs, Max Jacob et Benjamin Peret.

Par ailleurs, il y eut comme l'impression, en le lisant, non de faire des révisions, mais de faire indirectement une sorte de bilan de toutes nos connaissances en matière littéraire, artistique – mais le comparer à d'autres et essayer d'établir des filiations était aussi un des moyens de s'en sortir en tant que thésard potentiel ; bref, nous avons vu défiler devant nous toute l'histoire de la littérature : aurions-nous, en le lisant, croisé le regard de ce que l'on pourrait nommer, d'un absurde mot-train, l'Histoire-de-la-littératurosaure ? Allen S. Weiss dit vrai : le lire, c'est les lire. Ils étaient tous là : ceux qu'il dit, et d'autres, qu'on n'a jamais lus parce qu'ils n'écrivaient pas ou alors par signes, dans l'espace (comme Louis de Funès).

Au début, à chaque nouvel achat de pièce, il y avait comme une tendance étrange qui consistait dans une sorte de refus à ranger vraiment ces livres avec les autres livres écrits par d'autres auteurs et qui se trouvent être en notre possession : c'était là une forme de fétichisme absurde avec lequel il fallait rompre le plus vite possible. Le jour où les livres de Novarina ont concrètement rejoint le tronc commun de la bibliothèque en question fut un palier décisif quant au désir qui se précisait en nous de travailler sur cette œuvre dans le cadre d'une thèse de doctorat. On a fait allusion à ceci dans notre introduction : faire de Novarina un ovni absolu dans l'histoire de la littérature constitue une erreur assez grossière. Ajoutons que c'est justement parce qu'un socle très solide est là (biblique, homérico-ovido-virgilien mais aussi rabelaisien, shakespearien, etc.) que cette œuvre vieillira très bien : malgré sa modernité extrême et sa nouveauté radicale, elle possède des fondations très solides.

Nous avons compris grâce à lui, Novarina, la notion d'être parlé, écrit, agi. « A pensé » est très rare – « Ai pensé » : rarissime. La plupart du temps, en effet, les mots se jouent de nous. Il y a des moments où nous surfons sur la vague de la parole, où on peut concrètement sentir qu'on est porté par elle. Quoique improuvable, tout ceci est vrai. Plus intimement, nous savons très exactement ce que signifie la phrase « J'ai été deux dans des lieux noirs de joie », et que « crimer » est synonyme d'oublier. Nous savons aussi que la lecture d'œuvres très fortes comme l'est la sienne (*idem* pour Dante, Céline, Tchouang Tseu, Melville ou Faulkner) peut déboucher sur de relatives « Relevailles ». Avant de le lire, nous savions déjà que sainteté et clownerie étaient indissociables et que sans saugrenu, il n'est pas de grandiose : nous en avons eu une sorte de confirmation en lisant *Demeure fragile* et *Pour Louis de Funès*.

Nous avons eu la révélation du théâtre lu seul. Le théâtre va vite et tourbillonne. C'est l'art de la vitesse. Un art moderne. Il faut s'appeler Céline pour faire passer cela dans le



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

roman – ou alors jouer comiquement avec la lenteur comme Beckett dans *Molloy* ou *Murphy*. Comme l'art hélas actuellement assez peu prisé par le grand public de la dramatique radiophonique, l'acte de lire du théâtre en solitaire fait de plus travailler l'imagination d'une façon extraordinaire, fantastique. De ce point de vue, il nous paraît un peu dommage, comme on s'en rend compte à chaque rentrée littéraire, que le roman proprement dit occupe quasiment toute la place en terme de couverture critique et éditoriale. On sait le combat subtilement mené par Robbe-Grillet critiquant avec raison la permanence, objectivement assez anachronique (la chose restant vraie) d'un roman de type balzacien (on entend par-là : nécessité d'une intrigue véritable, histoire forcément linéaire, personnages toujours plus ou moins stéréotypés). Avec Pinget, Simon, Beckett, Sarraute (ajoutons Duras et Queneau, et bien sûr Robbe-Grillet), reconnaissons qu'il y eut, en effet, des tentatives tout à fait réussies de renouvellement du genre, même s'il convient de rappeler que Joyce – mais il y avait déjà un peu cela chez Sterne et Diderot – proposa avec *Ulysse* un roman sans unité de style, respectant le caractère discontinu de la pensée et qu'il n'hésita pas (tel Melville dans *Moby Dick*) à farcir de théâtre (cf. présentation en dialogues, choralité, etc.) voire d'opéra/opérette et de musicalité. Or, chez Novarina (et ceci assez paradoxalement étant donné son statut d'auteur dramatique), il semble qu'on puisse encore parler de romans ou, en tout cas, qu'on puisse lire ses pièces comme des romans qui seraient donc sans intrigue(s) cousue(s) de fil blanc et dont le seul véritable personnage principal serait en fait peut-être la parole même (voire « La Seule à Cédille », soit le français), la différence fondamentale avec le Nouveau Roman proprement dit (et avec Joyce, Melville, Sterne ou Diderot) étant que là, on bascule vraiment dans autre chose ; la rupture proposée par Robbe-Grillet et consorts est-elle vraiment si forte, radicale ? Le Spectre de Balzac (ou plutôt du roman balzacien) ne traînerait-il pas encore un peu dans les parages ? Ainsi donc, il y aurait donc encore comme un parfum de roman chez Novarina, mais alors un roman qui aurait coupé les ponts (le cordon ombilical ?) avec le XIX$^{ème}$ siècle et qui serait vraiment passé à autre (/outre) chose, qui serait ailleurs (dans une quatrième dimension du langage peut-être) tout en ayant renoué – mais dans la lignée de Carroll, Jarry (cf. *Faustroll*) ou Tex Avery – avec la tradition terrible du conte de fée.

Marion Chénetier a lu *La Lutte des morts* comme un roman épique, une épopée sportive à mettre en relation avec le Tour de France. Nous-même avons lu, comme on l'a vu, *Le Drame de la vie* comme un roman de science-fiction, *Je suis* comme un roman noir et *Vous qui habitez le temps* comme un roman policier. Enfin, il faudrait peut-être lire *La Chair de l'homme* comme un roman inédit de Rabelais, le vrai Cinquième en quelque sorte ou bien un Sixième du niveau du *Quart* – épopée comique dont l'auteur, de fait, semble s'être inspiré comme il l'explique dans *Chaos* (*in* T.P.). Quant à *L'Inquiétude* (plus encore que *Le Discours aux animaux* et *L'Animal du temps)*, nous l'avons rapproché d'un conte cruel de Perrault, à savoir *Le Petit Poucet*. On pourrait, cela dit, continuer ce petit jeu : si *Demeure fragile* et *Pour Louis de Funès* sont assimilables à des essais (d'art ou sur l'acteur), *Le Babil des classes dangereuses* peut être lu comme un roman sociologique simenonien, *L'Atelier volant* comme un roman pamphlétaire écrit par un jeune homme révolté par les injustices du monde, *Le Jardin de reconnaissance* comme le roman d'Adam et Eve confrontés à ce que l'homme est devenu et aux sirènes de la mondialisation, *L'Opérette imaginaire* comme un roman populaire brésilien où se côtoient mort, amour et humour, *L'Origine rouge* comme une crypto-suite à *Alice* (cf.» Alice au pays des machines à dire Voici », voire « Alice contre les machines à dire Voici »), *La Scène* comme une tentative pataphysique (et amorcée dans *L'Origine rouge*) de tudage complet de la mort et enfin *L'Acte inconnu* comme un avatar novarinien de l'hugolienne *Légende des Siècles*. Bref, le combat qui consiste à militer pour une Défense et Illustration d'un Roman Novarinien et surtout d'un théâtre à lire comme des



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

romans (car, au fond, tout cela peut aussi valoir pour Shakespeare, Sophocle, Claudel ou Feydeau) sera désormais le nôtre.

Pour quitter le roman et revenir sur scène, évoquons brièvement notre expérience d'assistant metteur en scène car là, en secondant Jean-Pierre Armand fondateur de la compagnie « Le Cornet à dés » et qui adapta *Lumières du corps* avec Jean-Yves Michaux à la Cave-Poésie de Toulouse en novembre 2008, les impressions furent bien sûr très différentes : la confrontation avec le texte est une chose – mais le passage à l'acte en est une autre... Ce travail d'assistant metteur en scène aura été pour nous une sorte d'aboutissement : nous y avons eu la confirmation de ce que nous pensions : le vrai passeur, c'est l'acteur. Pourtant, il nous semble que l'étudiant-chercheur peut lui-aussi jouer ce rôle, s'il sait s'effacer le plus possible comme nous avons essayé de le faire à travers cette thèse de doctorat.

Si nous sommes allés jusqu'au bout de ce travail difficile, c'est aussi parce que nous croyons à notre plan et au cadre de travail qu'il nous aura permis de fixer : ce plan nous paraît en effet proposer un quadrillage rhétorique assez complet se caractérisant par une relative plasticité intéressante pour le futur en ce qu'elle nous permettra d'intégrer d'autres aspects ou de proposer de nouveaux développements. Partant du principe qu'il serait très étonnant que l'auteur, tout à coup, se mette à écrire de manière compréhensible et plate ou qu'il arrête d'être drôle et créatif, nous enrichirons donc encore et toujours l'étude entreprise, quitte à inventer de nouvelles sous-parties – mais en conservant les grandes lignes de notre étude rhétorique (à savoir » Invention verbale et musicalité », « Alerte dans les zones de Broca » et « Grandiose et saugrenu »). Ici, il s'agira pour nous de tenir compte des pièces à venir et de continuer à étudier l'évolution de l'œuvre en utilisant des outils universitaires et en proposant une sorte d'historique sur le vif, ainsi que Nadeau procéda pour son *Histoire du surréalisme* : si elle présente quelques défauts, la grille rhétorique continue à nous apparaître comme une approche possible (et qui permet en tous cas d'éviter de verser dans une subjectivité par trop débridée).

Plus sobrement, concluons donc ainsi : dramaturge, peintre, décorateur, metteur en scène, Novarina semble boxer dans une catégorie qui n'existait pas avant lui en créant un théâtre sportif complètement nouveau ; anarchiste plein de finesse, artistocrate, son œuvre est tout à la fois une alternative à la « Machine à dire voici », un défi à la société, un drapeau hurlant, un cri de gibbon et un signal d'alarme.

Bref et sans vouloir nous présenter comme une sorte de mini-apôtre de la Bonne Parole Novarinienne, nous aurons donc souhaité, par le « sacrifice comique » d'une thèse, accomplir un travail de passeur, proposer une vision panoramique de la période 75-2010, expliciter notre vision personnelle et en quelque sorte ajouter notre grain de sel – toulzien en l'occurrence (car, pour être honnête et comme on l'aura compris, la première personne du pluriel, même si elle se justifie universitairement, aura parfois été légèrement absurde) – à la glose déjà existante, en espérant qu'auteur et jury, devant tant de lacunes et de maladresses, sauront se montrer tout à la fois cléments et indulgents

« J'ai fait le don. » disait Céline : il nous semble que lorsque sera venu pour lui le moment d'établir un vrai bilan, l'auteur (qui, lui, parlerait donc plutôt de « sacrifice comique ») pourrait faire sien ce mot ; ce moment n'est pas venu et c'est heureux : il semblerait en effet que le Magicien malgré lui ait d'autres tours dans son sac (et le Petit Poucet d'autres cailloux dans les poches). Pour tout dire, nous sommes persuadés que l'aventure ne fait que commencer.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

# Bibliographie

## I. Œuvres de l'auteur

*Le Babil des classes dangereuses* [1975], P.O.L, 1989.

*Falstafe*, d'après Shakespeare [1977], P.O.L, 1989.

*L'Atelier volant* (cf. *La Fuite de Bouche*, version pour la scène : 1978), P.O.L, 1989.

*Lettre aux acteurs* [1979], P.O.L, 1989.

*La Lutte des morts* [1979], P.O.L, 1989.

*Le Drame dans la langue française* [1979] P.O.L, 1989.

*Le Drame de la vie* [1983], P.O.L, 1984.

*Pour Louis de Funès* [1986], P.O.L, 1989.

*Le Discours aux animaux* [1987], P.O.L, 1987.

*Théâtre* [1989], contenant *L'Atelier volant*, *Le Babil des classes dangereuses*, *Le Monologue d'Adramélech*, *La Lutte des morts*, *Falstafe*, P.O.L, 1989.

*Le Théâtre des paroles* [1989], contenant *Lettre aux acteurs*, *Le Drame dans la langue française*, *Le Théâtre des oreilles*, *Carnets*, *Impératifs*, *Pour Louis de Funès*, *Chaos*, *Notre parole*, *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*, P.O.L, 1989.

*Vous qui habitez le temps* [1989], P.O.L, 1989.

*Pendant la matière* [1991], P.O.L, 1991.

*Je suis* [1991], P.O.L, 1991.

*L'Animal du temps*, adaptation pour la scène de la première partie du *Discours aux animaux* [1993], P.O.L, 1993.

*L'Inquiétude*, adaptation pour la scène de la seconde partie du *Discours aux animaux* [1993], P.O.L, 1993.

*La Chair de l'homme* [1994], P.O.L, 1995.

*Le Repas*, version pour la scène des premières pages de *La Chair de L'homme* [1996], P.O.L, 1996.

*L'Espace furieux*, adaptation pour la scène de *Je suis* [1997], P.O.L, 1997.

*L'Avant dernier des hommes*, adaptation pour la scène du chapitre XVII de *La Chair de l'homme* [1997], P.O.L, 1997.

*Le Jardin de reconnaissance* [1997], P.O.L, 1997.

*L'Opérette imaginaire* [1998], P.O.L, 1998.

*Devant la parole* [1999], P.O.L, 1999.

*L'Origine rouge* [2000], P.O.L, 2000.

*L'Equilibre de la croix* [2003], P.O.L, 2003.

*La Scène* [2003], P.O.L, 2003.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

*Lumières du corps* [2006], P.O.L, 2006.
*L'Acte inconnu* [2007], P.O.L, 2007.
*Les cendres* [2007], Editions Parole et Silence, 2007.
*Falstafe* [2008], P.O.L, 2008.
*L'Envers de l'esprit*[2009], P.O.L, 2009.
*L'Atelier volant* [2010], P.O.L, 2010.

# II. Entretiens

« Le Théâtre séparé », Entretien avec Philippe Di Meo, *Furor*, n°5, Lausanne, janvier 1982, pp. 83-93.
« Interview with Jean Dubuffet », *Flash Art*, n 110, Milan, janvier, 1983, pp. 19-23.
« Une Visite à Jean Dubuffet », *L'Ane*, n 8, novembre-décembre 1983, pp. 7-9.
« Entretien avec Jean Dubuffet », *Flash Art*, édition française, n°1, automne 1983, pp. 4-10.
« Purgatoires », entretien avec Rolino Gaspari, *Axe-Sud*, n°7, hiver 1983, pp. 24-25.
« Entretien avecCH.ESimonei », *Mars*, n° 9-10-11, Marseille, printemps, 1986, pp. 35-38.
« Entretien avec Colette Godard »*, Le Monde*, 4 juillet, 1986.
« Un crime sous chaque parole », Entretien avec Alain Prique, *Théâtre en Europe*, octobre 1986, pp. 98-100.
« Le Désir de vertige », Entretien avec Noëlle Renaude, *Théâtre Public*, n°72, novembre 1986, pp. 7-10.
« Entretien avec Eric Colliard », Catalogue de l'exposition Valère Novarina, Peintures, dessins, 1982-1986, au Musée de Brou, Bourg-en-Bresse, 6 octobre 1986 - 30 novembre 1986, pp. 38-40.
« Travailler pour l'incertain ;aller sur lamer ;passer sur une planche », Entretien avec Philippe Di Méo, *L'Infini*, n° 19, été 1987, pp. 197-208.
« Une musique pour tous les animaux », Entretien avec Hadrien Laroche, *Les Inrockuptibles*, n°17, juin /juillet 1987.
« Rien n'est sans langage », Entretien avec Jean-Pierre Klein, *Art et thérapie*, n°26-27, juin 1988, pp. 38-40.
« Parler est un drame », Entretien avec Guy Cloutier, *Le Magazine littéraire*, n°270, octobre 1989, pp.162-167.
« Le Théâtre doit nous sortir du sommeil matérialiste », Entretien avec Noëlle Renaude*, Théâtre public*, n°90, novembre 1989, pp. 67-73.
« Each word is a drama », Traduction américaine par Allen S. Weiss de l'entretien avec Guy Cloutier dans la Quinzaine littéraire en octobre 1989, *Art and Text*, n° 37, Melbourne, septembre 1990.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-
Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« Entretien avec Diane Hennebert, Catalogue de l'exposition Valère Novarina à la galerie d'Huysser à Bruxelles, 24 mai au 24 juin 1991.

« Offrir le théâtre aux acteurs », Entretien avec Noëlle Renaude, *Théâtre Public*, n °101-102, septembre-décembre 1991, p. 9.

« Entretien avec MaurizioGrande »*, L'Unita*, Rome, vendredi 3 janvier 1992.

« La Parole est une image »*,* Entretien avec François Bon, *Quai Voltaire* n°5, mai 1992, pp. 73-82.

« Enveloppé de langues comme d'un vêtement de joie », Entretien avec Hadrien Laroche, Java n°8, été 1992, pp. 41-70.

« Am Amfang war das Wort », Entretien avec Bernd Sucher, *Suddeutsche Zeitung*, n °296, 23 décembre 1992.

« Langue perdue*,* langue sauvée », Entretien avec Yan Ciret, *Cripure*, n°9, juillet 1993, pp. 39-42.

« Les langues ont commencé*,* mais la parole jamais », Propos recueillis par Christèle Couleau et Jocelyn Maixent, *La Voix du regard*, n 11, printemps 1998, pp. 78-90.

« Voix négative », Propos recueillis par Christine Terrisse, *Barca !*, n°10, mai 1998, pp. 149-169.

« Lo spazio parlato », Entretien avec Gioia Costa », *Eti Informa*, anno 3, n°1, Rome (automne) 1998. Pages 6 à 8. Entretien entre Gioia Costa et Valère Novarina sous le titre Ritralto di un artista dans Catalogo-Percorsi Internazional, Milan, Festival d'autunno, automne 1998.

« Entretien de Santagio Martin Bermudez avec Valère Novarina »*, Las Puertas del drama*, Madrid, printemps 1999, p. 20.

« Entretien avec Valère Novarina »*,* Propos recueillis par Olivier Kaepplin, *L'autre Journal* n°4, avril 1985.

« La combustion des mots et le sacrifice comique de l'acteur », Propos recueillis par Bruno Tackels et Sabrina Weldman, *Mouvement*, revue interdisciplinaire n 101, octobre/décembre 2000, pp. 22-27.

« Quadrature », Entretien avec Valère Novarina, *Scherzo*, n°11, Oct. 2000, pages 5 à 18.

« La parole opère l'espace », Propos recueillis par Gilles Costaz, *Le Magazine littéraire* n°200 , pp. 98-103.

« L'homme hors de lui » (pp. 162-175), Propos recueillis par Jean- Marie Thomasseau (19 décembre 2001 et 12 mars 2002), *Europe*, août/septembre 2002, n°880-881.

« Rencontre avec Valère Novarina » (pp. 3-8), *Journal des trois théâtres*, Janvier 2006.

« Le vrai sang », Recueil d'entretiens joint au C.D. du même nom et contenant « Le Théâtre séparé », « Rien n'est séparé » et « L'inquiétude rythmique, timbres-Editions héros-limite, 2006.

# III Etudes critiques et travaux universitaires



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Alexandre (Jérôme), « Le Discours aux animaux », *La Gazette Jaune* n°2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989.

Alfonsi (Pascale), « Approche du théâtre de Valère Novarina », mémoire de maîtrise, Rennes, 1987, Université de Haute Bretagne, U. E.R. de Lettres Modernes.

Al Hamdani (Ilham), « Le corps dans l'œuvre de Valère Novarina », thèse de doctorat (sous la direction de Daniel Leuwers), Université François Rabelais, Tours, 2010.

Allio (Patricia), « La passion logoscopique », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 105-122.

Alloy (Marie), « Le drame de la peinture de VN », *L'Atelier contemporain*, n°4, automne-hiver 2001.

Amette (Jacques-Pierre), « Shakespeare et le bébé farceur », *Le Point*, 21 février 1977.

Amine (Patrick), « Jean-Pierre Verheggen : Le degré Zorro de l'écriture / Valère Novarina : Le Babil des classes dangereuses », *Art Press International*, n°17, avril 1978, p. 37.

Anouchka (Vasak), « Festival d'Avignon : novlangue, pataquès et trapèze volant », *Nouvelle Revue Française*, n° 441, octobre 1989, pp. 123-125.

Antony (Pilar), « Entrer dans une classe*,* Valère Novarina au lycée Colbert », *Théâtre /. Public* , n° 99, mai-juin 1991.

Arvers (Fabienne), « Onde de choc », *Les Inrockuptibles*, 17 octobre 2000.

«*L'Origine rouge*», *L'express Magazine*, 9 novembre 2000, p. 51.

Asselin (Guillaume), « Le sourcier de chair : du rapport de l'écriture au chamanisme », *La bouche théâtrale*, XYZ éditeur (collection documents), 2005, pp. 65-85.

Attoun (Lucien), « *Falstafe* », *Les Nouvelles littéraires*, 24 février 1977.

Autant-Matthieu (Marie-Christine*),* « Auteurs, écritures dramatiques », *Ecrire pour le théâtre*, Ed. du C.N.R.S., 1995, pp. 13-28.

Autran (Dominique), « Récalcitrant », *La Quinzaine littéraire* n° 275, 16-31 mars 1978, p. 6.

« Une langue qui vient du corps », *La Quinzaine littéraire*, n° 317, 16-31 janvier 1980, p. 8.

Bacelli (Monique), » *Pendant la matière* » *Europe*, n° 750, octobre 1991, pp. 228-229.

Baron (Jeanine), « Deux Valère du temps », *La Croix*, 20 juillet 1989.

Baschera (Marco), « Das Drama der Worter », *Neue Zurche Zeitung*, 9 janvier 2002, p. 54.

« Pour une pensée dramatique », *Le théâtre de Valère Novarina*, Textes réunis par Louis Dieuzayde, Textuelles théâtre, Publications de l'Université de Provence, 2004, pp. 173-182.

Baudinat (Michel), « Entretien réalisé par Alain Berset » (in L'» offrande imprévisible »), *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 237-239.

Benaci (Jaon-Anton), Valère Novarina, el «enfant terrible » del Festival de Avinon, *La Vanguardia*, 20 juillet 1989.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Benhamou (Anne-Françoise), « La Chair gobée du théâtre », *L'Art du théâtre* n°6, hiver 86, p. 81, Paris, Actes Sud /.Théâtre National de Chaillot.

« Conjointure : Vous qui habitez le temps (Novarina) avec Les Apparences sonttrompeuses (Bernhard) », *Ecritures dramatiques* (essai d'analyse de textes de théâtre), collectif sous la direction de M. Vinaver, Actes Sud, 1993, pp. 675-678.

Benzakin (Joel), « Le chant des morts*… »*, *Térature*, n°1, hiver 1980, p. 35.

Bernard (René), « Novarina, la bagarre verbale », *L'Express*, 28 juillet 1989.

« Le mitonneur du verbe », *L'Express*, juillet 1991, spécial Avignon.

Bessière (Jean), « Du théâtre et de sa fiction : que l'animal incarné, l'homme, est bienun sujet vivant *(*à propos de *Je suis* de Valère Novarina, in Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines », *Etudes Théâtrales*, n°19, 2000, pp. 77-87.

Betsch (Bertrand), « La créativité lexicale dans *Vous qui habitez le temps* de ValèreNovarina », mémoire de maîtrise de Lettres modernes, directeur de recherche J.-F. Peyret, Paris II, 1993-1994.

Bignamini (Maria Ricarda), « Introduction à la poétique de Valère Novarina », Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, Institut d'Etudes Théâtrale, 1992-1993.

« L'espace de la parole », *La voix de Valère Novarina*, Textes réunis par Pierre Jourde, L'Harmattan, 2004, pp. 141-161.

Bonino (G.D.), « Che paura ridere conN »., *La Stampa*, 15 juillet 1986.

Bonnefoy (Claude), « Les Zorro sont arrivés », *Les Nouvelles littéraires*, n°2622, 9-16 février 1978, p. 4.

Bon (François) /Novarina (Valère), « La parole est une image », *Quai Voltaire*, n°5, mai 1992.

Borer (Alain), « *La Fuite de Bouche »*, *Sud* n 27, automne 1978, pp. 151-152, « *La fuite de Bouche*», *TXT*, n 10, janvier 1978, pp. 107-108.

« Vive la langue ! », *Phantomas*, n 158, 1981.

« Novarina, l'hilarotragédien », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 67-73.

Borg (Dominique), « A propos des costumes de *Falstafe* », in, *Approches, n 1, Journal du Nouveau Théâtre National de Marseille*, février 1976.

Bost (Bernadette), « Valère Novarina », Ecriture Rhône-Alpes / Office rhônalpin du livre-éditeurs, novembre 1990, p. 57.

« Discours du maître et de l'insoumis », *Le Monde*, 13 juillet 1991.

« 429 fois le nom de Dieu. Une traversée mystique de Valère Novarina », *Recherche et Travaux* n 58, 2000. Université Stendhal, Grenoble, pp. 227 à 234.

« Du corps inouï au verbe impensé », *Le théâtre de Valère Novarina*, textes réunis par Louis Dieuzayde, Textuelles Théâtre, Publications de l'Université de Provence, 2004, pp. 13-21.

« L'ouïe peint : la voix et la vision dans l'œuvre de Novarina », *La voix de Valère Novarina*, Textes réunis par Pierre Jourde, L'Harmattan, 2004, pp. 129-140.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Bouchard (Hervé), « Le défilé », *La bouche théâtrale*, XYZ éditeur (collection documents), 2005, pp. 145-153.

Bouchez (Emmanuelle), « Inventaire de foire », *Télérama*, n°2305, 19 mars 1994.

« Au commencementétaitleverbe », *Télérama supplément spécial Avignon 2000*, pp. 39-40.

Bouerz (François), « Autour de l'Atelier volant, entretien avec Alain Timar », *La Gazette jaune*, n°2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989.

Bouhenic (Pascale), « Parler en couleurs », *Revue d'esthétique*, n°33, printemps 1998, pp. 143-148.

Bourassa (Lucie), « Passages de la voix dans le texte :l'exemple de Novarina », Rythme et écriture IV. *Le Regard* et *la Voix*, sous la direction de Michel Collot et Daniel Delas, R.I.T.M., 9, Université Paris X, 1994, p. 93-112.

Bourgeat (François), « *Falstafe*, entretien avec Marcel Maréchal », in « *Falstafe*, Approches », *Journal du Nouveau Théâtre National de Marseille*, février 1976.

Bousrez (François), « Autour de *L'Atelier Volant*, entretien avec Alain Timar », *La Gazette Jaune*, n°2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989.

Broche (Nanouk), « *Le Jardin de reconnaissance :* fragments de répétition », *Le théâtre de Valère Novarina*, TextuellesThéâtre*,* Publications de l'Université de Provence, 2004, pp. 137-159.

Buchvald (Claude), « Entretien réalisé par Alain Berset » (in « L'"offrande imprévisible" »), *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 234-237.

« Une voix de plein air », *Europe*, n°880-881, août/septembre 2002, pp. 79 à 86.

Buffard (Alain), Bozzini (Annie), « Le temps du danseur », *Pour la danse*, n°160, 16 juillet 1989, pp. 42-43.

Busto (Daniel), « L'auteur n'existe pas », *TXT*, n°8, 1975, pp. 55-57.

*« Le Babil des classes dangereuses* », *Phantomas* n°152-157, juin 1978, pp. 41-45.

Butel (Michel), « Cent péripéties de pensée », *L'Autre journal*, n°13, juin, 1991.

Cartier (Jacqueline), « Marcel Maréchal, entre le ventre de Falstafe et la moustache de Staline », *France-Soir*, 30 mars 1997.

Cazaux (Louis), « André Marcon : la voix de Novarina », *Le Matricule des anges* n°3, avril-mai 1993, p. 5.

Centeno (Yvette), « Valère Novarina et le théâtre des paroles », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti, « Les Essais », 2001, pp. 133-138.

Chalais (François), « *Falstafe* : faux et usage de faux », *France-Soir*, 16 février 1977.

Chénetier (Marion), « L'Oralité dans le théâtre contemporain », mémoire de D.E.A.d'Etudes théâtrales, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Paris III / Sorbonne Nouvelle, 1996.

« *Le Jardin de reconnaissance* », *Le Nouveau recueil*, n°46, mars 1998, pp. 176-178.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« Entrée dans la danse de Jean Dieu », *Le Nouveau recueil*, n°51, juillet-août 1999, pp. 5-16.

« L'architecture du souffle », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 75-95.

« Le rire de l'atellane », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 201-211.

« Petit débat avec *La Lutte des morts* », *Europe*, n°880-881, août/septembre 2002, pp. 134 à 145.

« Pour ou contre Louis de Funès : ambiguïtés de l'acteur novarinien », *Le théâtre de Valère Novarina*, Textes réunis par Louis Dieuzayde, Textuelles Théâtre, Publications de l'Université de Provence, 2004, pp. 161-169.

Chevalier (Evelyne), « Bibliographie », *TXT*, n°12, 1980, pp. 44-49.

« Bibliographie », *Térature*, n°1, hiver 1980, pp. 36-39.

Cihansumul (Nurdan), « Tiyatro gerçeklige baskaldiridir », *Cumhuryet*, 31 mai 1999.

Ciret (Yann), « Langue perdue, langue sauvée », *Cripure*, n°9, juillet 1993, pp. 39-42.

Clavel (André), « *Le Babil des classes dangereuses* », *Les Nouvelles littéraires*, n°2623, 16-23 février.

« *La Lutte des morts* », *Les Nouvelles littéraires*, n°2704, 20-27 septembre 1979.

« Partition pour un gueuloir », *Critique*, n°393, fevrier 1980.

« *Le Drame de la vie* », *Les Nouvelles littéraires*, 23 au 23 février 1984.

« L'Aventurier des langues perdues ». *Journal de Genève*, 26 février 1984.

« Valère Novarina », *La Gazette jaune*, n°2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989.

« Mémoire de Crête », *Le Faucigny*, n°35, 4 septembre 1993.

Cloutier (Guy), « Chaque mot est un drame », *Magazine littéraire*, n°270, octobre 1989, pp. 162-167.

« La grande mangerie »*, Magazine littéraire*, n°331, avril 1995, pp. 108-109.

« Un théâtre du surgissement », *Le Magazine littéraire*, n°360, décembre 1997, pp. 70-71.

« Le déverseur de rémission », *La bouche théâtrale*, XYZ éditeur (collection documents), 2005, pp. 139-143.

Cohen (Francis), « *Joussif* », *Scherzo* n°11, octobre 2000.

Colliard (Eric), « *Entretien avec Novarina »*, Catalogue de l'exposition Valère Novarina au Musée de Brou, Bourg en Bresse, 1986, pp. 38-40.

Corsanego (Paola), « Il Teatro di Valère Novarina », Universita degli Studi di Roma, La Sapienza, Facolta di Lettere e Filosofia, 1989-1990.

Cortanze (Gérard de), « *La Lutte des morts* », *Magazine littéraire*, n°158, mars 1980, p. 68.

Costa (Giaoia), « Oralita e scrittura nel teatro di Valère Novarina », Universita degli Studi di Roma, La Sapienza, Cattedra di Metotodologia della Critica dello Spettacolo, 1996.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« Le dé et l'aimant », *Le théâtre de Valère Novarina*, Textes réunis par Louis Dieuzayde, Textuelles Théâtre, Publications de l'Université de Provence, 2004, pp. 67-72.

Costaz (Gilles), « Le plus long monologue du monde du monde », *Le Matin*, 26 décembre 1985.

« Du concentré baroque »*, Le Matin*, 29 juillet 1986.

« Dieu s'est payé notre tête », *Le Matin*, 12 novembre 1987.

« Un très grand auteur », *Les Echos*, 19 juillet 1989.

« La santé du désespoir », *Magazine littéraire*, octobre 1989.

« Lettre ouverte », *Théâtre théâtres*, mars 1990.

« Humour juif », *Le Magazine littéraire*, n°312, juillet-août 1993.

« Coup de poing de poète », *Politis*, 10 avril 1997.

« *L'Opérette imaginaire* », *Le Magazine littéraire*, n°396, mars 2001, p. 12.

Coulange (Alain), « Dialogue de sourds », *Impasses* n°9-10, 1978, pp. 58-61.

Couleau (Christèle) / Maixent (Jocelyn), « Les langues ont commencé, mais la parole jamais », *La Voix du regard*, n°11, printemps 1998, pp. 78-90.

Cournot (Michel), « *Falstafe* à l'Odéon », *Le Monde*, 16 février 1977.

« Le pitre sur ses grand chevaux », *Le Monde*, 19 juillet 1986.

« Criez, silence », *Le Monde*, 16 juillet 1991.

« Valère Novarina, toute déprime cessante », *Le Monde*, 29-30 novembre 1998.

Courtois (Jean-Patrice), « Travailler le vide », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 139-151.

Crépu (Michel), « La Cène deValère Novarina », *La Croix*, 12-13 février 1995.

Crozals (Jean-Marie), Jeanjean (Anne Marie), « Novarina actheur », *Textuerre*, n °23-24, 1980, pp. 58-61.

Curmi (André), « Une relation difficilement définissable, entretien avec André Marcon », *Théâtre/Public*, n°64-65, juillet 1986, pp. 47-49.

Curtis (Anthony), « Cult figure among the young at Avignon », *Financial Times*, 26 juillet 1989.

Darol (Guy), « Novarina », *Le Magazine littéraire*, n°302, août 1992, p. 11.

Darrault-Harris (Ivan), « Comme si partout des doubles s'étaient glissés », *Sémiotique*, n°3, octobre 1992.

« Evidement de la parole, évitement du narratif », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, 123-131.

Daurier (Romaric), « Autrer ;Perspectives pratiques de Valère Novarina », *Europe*, n °880-881, août/septembre 2002, pp. 97-117.

De Baecque (Antoine), « Valère Novarina fait le lien » (à propos de l'exposition à Beaubourg « La parole opère l'espace »).

Delfour (Jean-Jacques), « *Le Repas* », Cassandre, n°21, février 1998, p. 14.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« *L'Opérette imaginaire* », *Cassandre*, n°21 décembre 1998, p. 16.

Demidoff (Alexandre), « Raz-de-marée poétique », *Le Temps*, 12 juillet 2000.

« L'Oreille absolue », *Le temps*, 9-15 novembre 2002, p. 47.

Depraz (André), « L'inquiétude de l'ailleurs », *Le Dauphiné libéré*, 6 fevrier 1992.

« *La Chair de l'homme* », *Le Dauphiné libéré*, 23 janvier 1995.

« Le théâtre de Valère Novarina », *Le Dauphiné libéré*, 21 juin 1997.

« La poésie chez Valère Novarina », *Le Dauphiné libéré*, 19 janvier 1998.

« Le grand livre de Jean », *Europe*, n°880-881, août/septembre 2002, pp. 46-54.

Dieuzayde (Louis), « Le Corps du comédien : ses traitements et ses fonctions dans l'expérience théâtrale », thèse (nouveau régime), en Lettres et Arts, sous la direction de M-C. Tarranger et U. Meyer Lapuyade, Université de Provence, 1997.

« Avant-propos », *Le théâtre de Valère Novarina*, Textuelles Théâtre, Publications de l'Université de Provence, 2004, pp. 5-7.

« Déflagration poétique et chair de l'acteur », *La voix de Valère Novarina*, Textes réunis par Pierre Jourde, L'Harmattan, 2004, pp. 163-171.

Di Meo (Philippe), « Le théâtre séparé », *Furor*, n°5, Lausanne, janvier 1982, pp. 83-93.

« Du berceau à la tombe », *La Quinzaine littéraire*, n°414, 1-15 avril 1984, p. 11.

« Le Geste (l'horaire) », *Artistes*, n°20, 1984.

« L'aventurier intérieur », *La Quinzaine littéraire*, n°467, 16-31 juillet 1986, p. 8.

« Une mère lointaine », *Théâtre/Public*, n°72, novembre 1986, pp. 16-21.

« Travailler pour l'incertain ; aller sur la mer ; passer sur une planche », *L'Infini*, n°19, été 1987, pp. 197-208, réédité in *Lexi / Textes*, n°4, Ed. de l'Arche, Théâtre de la Colline, 2000/2001, pp. 27-49.

« L'acteur des langues », *Théâtre/Public*, n°82-83, juillet-octobre 1988, pp. 77-79.

« L'existence comme lapsus », *Les Lettres françaises*, n°2, octobre 1990.

« Le langage comme cosmogonie », *Europe*, n°880-881, août/septembre 2002, pp. 54-59.

Dmitrieva (Ekaterina), « Traduire l'intraduisible : essais de relecture du théâtre de Valère Novarina à travers l'expérience russe », *Le théâtre de Valère Novarina*, Textes réunis par Louis Dieuzayde, Textuelles Théâtre, Publications de l'Université de Provence, 2004, pp. 73-89.

Dominique (François), « Le paradis parlé », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 97-104.

Dort (Bernard), « Le temps des monologues », *Le Monde*, 25 mai 1980.

Dreyfus (Alain), « Chantez-vous le novarinois », *Libération*, 18 novembre 1998.

Drouet (Jacques-Paul), « Création de *Falstafe* par Marcel Maréchal », *La Croix*, 6 mars 1976.

Dubouclez (Olivier), « L'Enfant de Destruction, L'iconoclasme dans le théâtre de Valère Novarina », mémoire de D.E.A. de littérature française, sous la direction de M. le Professeur Denis Guénoun, Université de Paris IV Sorbonne, 2002.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

*Valère Novarina, la physique du drame*, les presses du réel (Collection L'espace littéraire), 2005.

« Valère Novarina, Festival d'Avignon 2007 », Conseil régional d'Ile-de-France, 2007.

« Portrait de l'acteur en personnage : l'acteur et ses masques dans le théâtre de Valère Novarina », *La bouche théâtrale*, XYZ éditeur (collection documents), 2005, pp. 51-61.

« A quel dieu parles-tu ? Du slam à Novarina », texte de présentation du programme de l'abbaye de Royaumont, saison 2009/ 2010.

Dubuffet (Jean), « Une petite annonce avant que le rideau se lève », *TXT*, n°17, février 1984, p. 80.

« Correspondance avec Valère Novarina (annotée par Pascal Omhovère) », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 329-350.

Dumur (Guy), « Le miracle Claudel */ Falstafe* de Novarina », *Le Nouvel Observateur*, 28 février 1977.

Durozoi (Gérard), « Langue/Mémoire », *Canal*, n°34, décembre 1979.

Enckell (Johanna), « Novarinas innivativa teater », *Hufvudstadsbladet*, 31 octobre 2000.

Enthoven (Jean-Paul), « Les tourments de Dieu », *Le Nouvel observateur*, 10 février 1984.

Espitallier (Jean-Michel), « Les moulins de Novarina » *in* « Valère Novarina, poète comique », *Java*, n°8, été 1992.

Fabri (Sandrine), « Une nouvelle religion : la novarinie », *La Gazette de Lausanne*, 22 juillet 1989.

« Entretien avec Novarina », *Samedi littéraire*, V, 9 septembre 1989.

« Novarina : lumineusement incompréhensible », *Journal de Genève*, 9 septembre 1989.

« Tourbillons de Valère », *Journal de Genève*, 28 avril 1990.

« Une viande qui parle », *Journal de Genève*, 23 janvier 1992.

« Danse au bord du néant », *Journal de Genève*, septembre 1992.

Falguière (Jacques), « Le théâtre "Novarina" et son double », *La Gazette jaune*, n°2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989.

Farabet (René), « De l'autre côté de la vitre », *Térature*, n°1, hiver 1980, p. 22.

Fennetaux (Jacqueline), « Cela commence… » *in* « Valère Novarina au Lycée Colbert », *Théâtre / Public*, n°99, mai-juin 1991.

Fenzak (Sylvie), « Valère Novarina *: Le Drame de la vie* », *Art et Psyché*, mai 1987.

Ferrari (Jean-Marc), « Un drame dans la fosse. Une journée de dessins », *Météores*, n °1, 1980, p. 22.

Ferry (Marion), « Sur Soliloques », *Théâtre/Public*, n°99, mai-juin 1991.

Feutrier (Christophe), « L'écriture novarinienne face à l'école de Constantin Stanislavski », *Le théâtre de Valère Novarina*, Textes réunis par Louis Dieuzayde, Textuelles Théâtre, Publications de l'Université de Provence, 2004, pp. 127-135.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Floc'h (Katell), « Les ravines de l'air », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 275-282.

Fondevila (Santiago), « Valère Novarina, o el teatro de la pasion por la palabra », *La Vanguardia*, 22 mai 1991.

Fournier (Thérèse), « Marcel Maréchal veut faire à Marseille ce qu'il a déjà réussi à Lyon », *France-Soir*, 9 mars 1976.

Gallet (Céline), « Paris, 29 mai 1991 » *in* « Valère Novarina au lycée Colbert », *Théâtre/Public*, n°99, mai-juin 1991.

Galey (Matthieu), « *Falstafe* de Novarina, Shakespeare vu d'en bas », *Le Quotidien de Paris*, 2 mars 1976.

«*Falstafe,* la célébration d'un personnage », *Le Quotidien de Paris*, 16 février 1977.

Gastellier (Fabian), « Maréchal : pour un théâtre de la fraternité », *La Tribune socialiste*, 17 février 1977.

Gaspari (Rolino), « Purgatoires », *Actes-Sud*, n°7, hiver 1983, pp. 24-25.

Gautier (Jean-Jacques), « *Falstafe, à* la démesure de Maréchal », *Le Figaro*, 16 février 1977.

Gavart-Perret (Jean-Paul), « Le dernier des poètes de la modernité » *in* « Valère Novarina, poète comique », *Java*, n°18, été 1992.

Gay (Annie), *Le Drame de la vie*, *TXT*, n°17, décembre 1984, pp. 81-82.

L'acteur suspendu, L'Ane, n°21, avril 1985 ; repris sous le titre Monologue à trois, *Avant Scène Théâtre*, n°776, octobre 1985, p. 26.

L'acteur délié, *Théâtre/Public* n°66, 1985, pp. 13-14.

La passion perpétuelle de Valère Novarina, *La Gazette jaune*, n°2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989.

« Une "spirale respirée" », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 157-170.

« *L'Origine rouge,* un sacrifice comique », *Europe* n°880-881, août-septembre 2002, pp. 155-162.

Gérard (Naly), « Marionette high tech (à propos du *Théâtre des oreilles*) », *Mouvement*, n°14, oct. Déc. 2001.

Germain (Jean-Luc), « *L'Opérette imaginaire :* termites dans la langue de bois », Le *Télégramme de Brest*, 23 septembre 1998.

Gillemon (Danièle), « Les dessins de la colère », *Le Soir*, 2 mai 1991.

« Novarina ou les extases d'un âme en peine », *Le Soir*, 19 juillet 1991.

Gillibert (Jean), « Babil », *Acteurs*, n°18, mars-avril 1984, p. 11.

Girard (François), « Une œuvre moderne », *La Gazette jaune*, n°2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989.

Godard (Colette), « *Falstafe* à Marseille : le vieil homme et le prince », *Le Monde,* 4 mars 1976.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« Valère Novarina, les paroles », *Le Monde*, 4 juillet 1986.

« La belle fragilité d'Agnès Sourdillon », *Le Monde*, 7 juillet 2000.

Goldstein (Roséliane), « L'acteur transparent », *Théâtre/Public*, n°101-102, septembre 1991, pp. 13-16.

« Au gré du souffle », *Europe*, n°880-881, août/septembre 2002, pp. 69-75.

Gracadias (Soris), « O Corpo das palabras », *Jornal de Letras*, Lisbonne, 23 avril 1997.

Grande (Maurizio), « L'insomnie des noms » *in* « Valère Novarina, poète comique, *Java*, n°8, été 1992.

« L'acteur des langues », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 19-21.

« L'insomnie des noms », *Valère Novarina théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 213-220.

Grazioli (Elio), « Nadine Collet et V.N. al circolo Artistico », *La Tribuna*, Bergamo, 1 mars 1981. Valère Novarina, *Artistes*, n°20, 1984.

« L'exercice de la transparence », Catalogue de l'exposition au Musée de Brou, Bourg en Bresse, 1986, pp. 8-10.

Grey (Michel), « Compagnon de *Falstafe,* un prince travesti qui sort de *La Dispute* », *L'Aurore*, 8 février 1976.

Grosjean (Bernard), « Carnet de route : autour de *L'Atelier volant* de Novarina », *Cahiers du Nouveau Théâtre d'Angers, hors-série*, 1994.

Guichard (Thierry), « Naissance par les gouffres », *Le Matricule des anges*, n°4, octobre-novembre 1993, p. 12.

« La Cène mise en scène », *Le Matricule des anges*, n°19, mars-avril 1997.

« Novarina tchi-tchi », *Le Matricule des anges*, n°26, mai-juillet 1999, p. 9.

Guiguet (Jean-Claude), « A propos de *La Chair de l'homme* », *Limelight* n°45, janvier 1996, pp. 24-25.

Héliot (Armelle), « Le livre d'André », *Le Quotidien*, 2 octobre 1986.

« *L'Inquiétude :* la fréquentation des mots », *Le Quotidien de Paris*, 15 juillet 1991.

« *Je suis* », *Le Quotidien de Paris*, 26 septembre 1991.

Hennebert (Diane), « Réponse à trois questions… », Catalogue de l'exposition à la galerie Willie d'Huyssier, présenté par Diane Hennebert, Bruxelles, 1991.

Hersant (Céline), « L'œuvre dans tous ses états, trois histoires de recyclage (V. Novarina, M. Duras, Th. Bernhard) », résumé du mémoire de D.E.A., Registres (revue de l'Institut d'Etudes Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle) n°6, novembre 2001, pp. 111-112.

« *Le Drame de la vie* de Valère Novarina : une radiographie humaine », *Le Zoo humain*, Actes du colloque du 16 et 17 mai 2003, organisé par l'Ecole Doctorale de l'Université Paris III.

« Entrée dans l'atelier d'écriture de Valère Novarina », *Registres* n°7, 2003.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« La fabrique continue du texte : généalogie de *La Chair de l'homme* et de ses cinq réécritures », *Le théâtre de Valère Novarina,* Textes réunis par Louis Dieuzayde, Textuelles Théâtre, Publications de l'Université de Provence, 2004, pp. 37-57.

« Je cherche la quadrature du cercle », *La voix de Valère Novarina*, Textes réunis par Pierre Jourde, L'Harmattan, 2004, pp. 15-32.

« Carnets et manuscrits de *La Scène* (choix) », *La voix de Valère Novarina*, Textes réunis par Pierre Jourde, L'Harmattan, 2004, pp. 105-128.

« De fil en aiguille : le tissage du texte », *La bouche théâtrale*, XYZ éditeur (collection documents), 2005, pp. 29-39.

Hubin (Christian), « Novarina ou la fatrasie de l'origine ventriloque », *Le Mensuel littéraire et poétique*, décembre 1991.

« Une Maladie », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 289-300.

« Parlant seul », Corti, 2001.

Iavelova (Victoria), « 30 mai 1990 » *in* « Valère Novarina au Lycée Colbert », *Théâtre/ Public*, n°99, mai-juin 1991.

Jamet (Dominique), « *Falstafe,* du Shakespeare aux hormones », *L'Aurore*, 16 février 1977.

« Le droit à l'erreur », *Le Journal du dimanche*, 20 février 1977.

Jourde (Pierre), « Ascèse du bouffon », Littérature et authenticité, L'Harmattan, 2001, pp. 186-191.

« *L'Opérette* de VN : la rédemption par l'idiotie », *La littérature sans estomac*, L'Esprit du monde, Paris, 2002, p.186.

« La pantalonnade de Novarina », *Europe* n°880-881, août/septembre 2002, pp. 15-26.

Introduction à l'ouvrage *La voix de Valère Novarina*, L'Harmattan, 2004, pp. 7-13.

Kaeppelin (Olivier), « Ecouter la parole de l'autre », *L'Autre journal*, n°4, avril 1985.

Klaussner (Emmanuelle), « *Le Discours aux animaux*», *La Croix*, 8 octobre 1986.

Novarina et son monde fou*… », La Croix*, 5 novembre 1986.

Klein (Etienne), « En attendant la matière », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 301-305.

Klein (Jean-Pierre), « Théâtres en V.O. », *Cultures en mouvement*, n°7, février 1998, pp. 14-15.

« Rien n'est sans langage », *Art et thérapie*, n°26-27, juin 1988, pp. 38-40.

« La descente au corps », communication écrite pour le séminaire européen « Traduire Valère Novarina », Scène Nationale d'Orléans, décembre 1998.

Valère Novarina n'est pas muet, il est muant, *La voix de Valère Novarina*, Textes réunis par Pierre Jourde, L'Harmattan, 2005, pp. 201-216.

Knapp (Bettina L.), "Head Plays : Valère Novarina, French Theater since 1968", Twayne's World Authors Series, 1995, pp. 158-170.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

La Bardonnie (Mathilde), « Robinson Marcon dans l'océan Novarina », *Libération*, 16 juillet 1991.

Laplace (Yves), « Le théâtre de l'écriture », *Voix ouvrière*, 10 décembre 1979, Genève.

Laporte (Dominique-Gilbert), « *Le Drame de la vie* », *Art Press*, n°80, avril 1984.

Laroche (Hadrien), « Une musique pour tous les animaux », *Les Inrockuptibles*, n°17, juin-juillet 1987.

« Des animalités, le pire et le propre de l'homme chez Novarina », *La Gazette jaune*, n °2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989.

« Enveloppé de langues comme d'un vêtement de joie »*, Java,* n°8, été 1992, pp. 41-70.

« Face à la pente », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 265-274.

Launay (Diane), « Insaisissable Novarina », *Let's motiv*, mai 2009.

Laurent (Anne), « Les 2587 drames de Novarina », *Libération*, 8 juillet 1983.

« Acteurs à l'épreuve », *Journal du Théâtre National de Strasbourg*, n°9, septembre 1985, pp. 32-34.

Laurent (Eric), « *Le Babil des classes dangereuses* », *Power/Powder, Sub-stance* n°21, p. 173.

Legros (Hervé), « Portrait », *beaux-arts* n°85, décembre 1990, p. 112.

Lemaire (Gérard-Georges), « Valère Novarina : la revanche des mots », *Le Quotidien de Paris*, 19 janvier 1978.

« L'échonomie du texte », *in* « Valère Novarina, *La Fuite de Bouche* », porte-folio de 7 photographies du spectacle, Images Nuit Blanche, Genève, 1978.

« Les conciliabules de bouche à oreille », *Opus* n°66-67, 1978, pp. 107-108.

« Le carnaval de la folle nation », *Textuerre*, n°12, 1978, p. 64.

« L'orgie textuelle de Valère Novarina », *Le Temps de lire* n°5, novembre 1979.

« La Byzance de la Psychanalyse », *Impasses*, n°12-13, 1979, p. 108.

Leonardini (Jean-Pierre), « La tripe l'emporte *: Falstafe* », *L'Humanité*, 13 mars 1976.

Le Pichon (Alain), « Valère Novarina », *Dictionnaire des littératures de langue française* de J-P de Beaumarchais, D. Couty et A. Rey, Bordas, 1984.

« La prophétie d'Amos », *La Gazette jaune*, n°2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989.

Leroudier (Henri), « Trois réussites du meilleur Maréchal, à Marseille hélas ! », *Résonances*, 1 avril 1976.

« *Falstafe* », *Résonnances*, 15 mars 1977.

Le Roux (Monique), « La parole et l'acteur », *La Quinzaine littéraire*, n°586, 1-15octobre 1991, p. 29.

Lerrant (Jean-Jacques), « *L'Atelier volant* », *Le Progrès*, 22 février 1974.

« *Falstafe* à Marseille, la gloutonnerie rabelaisienne de Maréchal », *Le Figaro,* 10 mars 1976.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Le Tanneur (Hugue), « Daniel Znyk, baryton imaginaire », *Le Monde*, 16 décembre 1998.

« Comment transformer un carré en rond ? », *Le Monde*, 4 octobre 2000.

Liban (Laurence), « Et brûlent les planches », *L'Express*, 14 octobre 1993.

« Le bel canto selon Novarina », *L'Express,* 19 novembre 1998.

« *L'Opérette* selon Novarina », *L'Express*, 22 juillet 1999.

Lin (Zoé), « Opérette pour de vrai et pour de faux », *L'Humanité*, 5 décembre 1998.

« Cinquième dimension »*, L'Humanité*, 12 juillet 2000.

Lorent (Claude), « Inquiétude rythmique », *Art et culture*, n°10, juin 1991.

Mancel (Yannick), « Lutteur de langue et joueur de mots », *La Gazette jaune*, n°2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989.

« Le cortège valeureux », *La Gazette jaune*, n°2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989.

Manganaro (Jean-Paul), « Commentaire », *Frictions*, n°4, printemps-été 2001.

Marcabru (Pierre), « Marcel Maréchal : un personnage en liberté »*, France-Soir*, 9 mars 1976.

Marchal (France), « Rencontre avec un créateur protéiforme », *Coulisses*, n°22, mai 2000, pp. 106-109.

Marcon (André), « Entretien réalisé par Alain Berset » *in* « L'"offrande imprévisible" »), *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 231-234.

Marioge (Philippe), « Le Jardiniste », *Europe*, n°880-881, août/septembre 2002, pp. 145 à 155.

Martin (Roxane), « Valère, ou Voyage dans le cristal », *Europe* n°880-881, août/ septembre 2002, pp. 145-155.

Marques (Carles), « He volgut que els actors considerin la paraula con el seu combustible », *Avui,* 28 février 1994.

Maulpoix (Jean-Michel), « La parole suractive », *Scherzo*, n°11, octobre 2000, pp. 34-38.

« Pour un lyrisme critique », *Le Magazine littéraire* « La Nouvelle poésie française », n °396, mars 2001, pp. 43-45.

Mayor (Laurence), « Entretien réalisé par Alain Berset » *in* « L'"offrande imprévisible" »), *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 241-243.

Mazaud (Alain), « L'espace d'un homme », *Cassandre*, n°18, septembre 1997, p. 14.

Mercoyorol (Yannick) / Johansson (Franz), « Quadrature », *Scherzo* n°11, octobre 2000, pp. 5-18.

Méreuze (Didier), « Auteurs cherchent… », *Témoignage chrétien*, juillet 1986.

« Valère Novarina, alchimiste », *Acteurs*, n°38-39, juillet-août 1986, pp. 16-18.

« *Le Discours aux animaux* », *Témoignage chrétien*, 29 septembre 1986.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« Valère Singulier », *La Croix*, 25 septembre 1991.

Merlin (Claude), « Entretien réalisé par Alain Berset » *in* « L' "offrande imprévisible"»), *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 239-241.

« Lettre à Valère Novarina dans son Alpe à propos de son livr*e : Devant la parole »*, *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 249-251.

« Une crucifixion comique », *Europe*, n°880-881, août-septembre 2002, pp. 75 à 79.

Mialon-Pontes (Héléna), « Défiguration dans l'œuvre de Rimbaud et VN », D.E.A. Langues, Littérature et civilisation française, sous la direction de Dominique Carlat, Université Lumière, Lyon II, 2002.

Minière (Claude), « Le Nô d'une époque glacière », Genval-Lac, n°31, décembre 1980.

« Pour compagnie :Valère Novarina, *Le Monologue d'Adramélech* », *TXT*, n°20, 1986, p. 63.

Mitsaku (Louisa), « Derrière le logos »*, Le théâtre de Valère Novarina*, Textes réunis par Louis Dieuzayde, Textuelles Théâtres, Publications de l' Université de Provence, 2004, pp. 59-65.

Moirenc (Elodie), « Projet de scénographie de *Vous qui habitez le temps* », Ecole des beaux-arts d'Avignon, 1992.

Mondzain (Marie-José), *« Mort à la mort » (L'Origine rouge), Valère Novarina théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 315-327.

« A propos de Valère Novarina : d'un mortel incommensurable », *Le théâtre de Valère Novarina*, Textes réunis par Louis Dieuzayde, Textuelles théâtre, Publications de l'Université de Provence, 2004, pp. 183- 196.

Mordillat (Gérard), « Voltige », *Sauf mardi* (programme hebdomadaire du centre G. Pompidou), n°15, janvier 1980.

Morgaine (Manuela), « Matière Novarina », *Théâtre/Public*, n°101-102, septembre 1991, p. 16-17.

Nicole (Eugène), « Petite introduction à l'architexte novarinien »*, Canal* n°4, avril 1990.

« Les rôles du nom dans le théâtre de Valère Novarina » *in* « Valère Novarina, poète comique », *Java,* n°8, été 1992.

« Valère Novarina ou le langage à l'invectif », *Critique*, n°635, avril 2000, pp. 288-297.

Notte (Pierre), « Un théâtre où brûler la littérature », *La Terrasse*, novembre 1998.

Ollivier (Eric), « *Falstafe* », *Réalités*, mars 1977, p. 9.

Omhovere (Pascal) « D'un soir d'orage à un autre », *Théâtre/Public*, n° 109, janvier-février 1993, p. 35.

« Nella di qui »*, Coulisses* (revue théâtrale de la faculté de Lettres de Besançon), n°22, mai 2000, pp. 106-115.

« L'atelier du doute », *Europe*, n° 880-881, août/septembre 2002, pp. 92-97.

Oualid (Phillippe), « Note sur la saison 77-78 du N.T.M »., *Sud* n°27, 1978, pp. 148-149.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Ouellet (Pierre), « Trou de scène », *La bouche théâtrale*, XYZ éditeur (collection documents), 2005, pp. 41-50.

Parant (Jean-Luc), « L'infini dans l'infime (devant les 2587 dessins) », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 307-314.

Parisse (Lydie), « La *« parole trouée ». Beckett, Tardieu, Novarina* », Lettres Modernes Minard, Fleury-sur-Orne, mars 2008.

Pascaud (Fabienne), « Le théâtre des oreilles », *Télérama*, 12 mars 1983.

« Le verbe irrégulier », *Télérama*, 18 octobre 1989.

« La rage des mots », *Télérama*, 26 septembre 1991.

« Tailleur de pièces », *Télérama*, 30 septembre 1992.

« Ecart de langages », *Télérama*, 9 avril 1997.

Perrier (Jean-Louis), « Grâce à Valère Novarina et Dominique Pinon, Louis de Funès est toujours vivant », *Le Monde*, 6 mars 1999.

« Jeux d'acteurs », *Le Monde*, 25 juillet 2000.

« Les mots de Valère Novarina incarnés aux Amandiers dans un désir d'infini », *Le Monde*, vendredi 11 mai 2001.

Perrin (Jean-François), « Une voix en travail : *le monologue d'Adramalech* », Textes réunis par Pierre Jourde, L'Harmattan, 2004, pp. 77-99.

Perros (Christiane), « *Falstafe de* Novarina, avec Marcel Maréchal », *Tribune de Genève*, 31 mars 1977.

Pierron (Agnès), « En Novarine, entretien avec Marcel Maréchal » ; *La Gazette jaune*, n °2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989.

« Notice sur *Le Babil des classes dangereuses* et *Le Discours aux animaux* », *Dictionnaire des œuvres du XX siècle*, Le Robert /Les Usuels, 1995.

Plassard (Didier), « La traversée des figures », *Puck,* n°8, 1995.

« Valère Novarina : la béance et le fruit » *in* « Ecrire pour le théâtre », Ed. du C.N.R.S., 1995, pp. 109-125.

« Kantor, Gabily,Novarina : fragiles territoires de l'humain », *Puck*, n°11, 1998, pp. 12-16.

« Valère Novarina, Didier-Georges Gabily : pour un potlatch des représentations » *in* « Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines », *Etudes Théâtrales*, n°19, 2000, pp. 67-77.

« Pour un potlatch des représentations », *Scherzo*, n°11, octobre 2000, pp. 39-44.

« De la neige amassée dans une coupe d'argent »*, Valère Novarina théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 171-182.

« L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », *Alternatives Théâtrales* n°72, Voix d'auteurs et marionnettes, Bruxelles, Belgique, avril 2002, pp. 10-16.

« La caverne des anthropoglyphes », *Europe*, n°880-881, août-septembre 2002, pp. 26-35.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« La scène se joue au présent d'interpellation », *La voix de Valère Novarina*, Textes réunis par Pierre Jourde, L'Harmattan, 2004, pp. 57-76.

« Le chemin de reconnaissance : notes sur la réception critique des premiers textes de Valère Novarina », *La bouche théâtrale,* XYZ éditeur (collection documents), 2005, pp. 17-27.

« L'acrobate et le clown : notes sur la corporéité comique dans l'œuvre de Valère Novarina », *Recherches et travaux*, n°69, Université Stendhal, Grenoble, 2007, pp. 91-93.

Poncet (Henri), « *La lutte des morts* », *Actuels*, n°12-13, 1980, pp. 95-98.

Poiret (Marie-Françoise), « Préface au *Catalogue de l'exposition Valère Novarina au Musée de Brou* », Bourg en Bresse, 1986, pp. 3-6.

Poitrasson (Virginie), « Ecriture et Peinture : le processus de création chez Valère Novarina », mémoire de D.E.A. sous la direction de Jean-Pierre Martin, département de langue, littérature et civilisation française, Université Lumière Lyon II, juin 2002.

Pradier (Jean-Marie), « L'anima(l), ou la kénose de Dieu », *Europe*, n°880-881, août/ septembre 2002, pp.125-146.

Prigent (Christian), « Novarina contrôleur général des bouches », CEE, n°6, sept. 1978.

« Supernova contre Big Brother », *La Gazette jaune*, n°2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989.

« La démiurgie comique de V.N. »*, Ceux qui merdRent*, P.O.L., 1991, pp. 294-299.

« La langue contre les idoles »*, Frictions*, n°4, printemps-été 2001 ; repris dans *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 11-17.

Prique (Alain), « *Le Drame de la vie* », *Profils*, n°1, avril 1984.

« Un crime sous chaque parole », *Théâtre en Europe*, n°12, octobre 1986, pp. 98-100.

Quirot (Odile), « L'acteur croque-mots », *Le Monde*, 1 août 1986.

« Le jeu du risque tout »*, Le Monde*, 17 juillet 1987.

« Juste avant le silence »*, Le Monde*, 19 juillet 1989. Valère Novarina, Le Festival d'Avignon 1989 (en collaboration avec Emmanuelle Klausner), *Le Monde*/*Actes Sud Papiers*, 1989, pp. 56-61.

« Lettre burlesque », *Le Monde*, 4 avril 1990.

« Novarina tire la langue », *Le Nouvel Observateur*, 27 mars 1997.

« Novarina Circus triomphe »*, Le Nouvel Observateur*, 17-23 décembre 1998.

Rabaté (Etienne), « Le nombre vain de Novarina », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 37-53.

« Valère Novarina et la "poésie active" »*, Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 55-66.

Raline (Henri), « *Falstafe* », *La Croix*, 26 février 1977.

Ramat (Christine), « Une poétique de la parole », mémoire de D.E.A. de Lettres Modernes, sous la direction de J-P Goux, Université François Rabelais, Tours, 1999.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

« La dramaturgie spirituelle de Valère Novarina », *Europe*, n°880-881, août/septembre 2002, pp. 125-134.

« Le carnaval des langues », *Le théâtre de Valère Novarina*, Textes réunis par Louis Dieuzayde, Textuelles Théâtre, Publications de l'Université de Provence, 2004, pp. 93-124.

« Je suis personne » ou la voix lyrique sans sujet », *La voix de Valère Novarina*, Textes réunis par Pierre Jourde, 2004, pp. 43-55.

« Opérette théologique, théologie d'opérette : les paradoxes d'une dramaturgie d'opérette », *La bouche théâtrale*, XYZ éditeur (collection document), 2005, pp. 87-99.

*Valère Novarina*. *La Comédie du verbe* , L'Harmattan, « Critiques littéraires », Condé-sur-Noireau, juin 2009.

Rebotier (Jacques), « *L' animal du temps* », *La Gazette jaune*, n°2, Théâtre d'Evreux, juillet 1989.

Renaude (Noelle), « *Le Monologue d'Adramélech* », *Théâtre/Public*, n°64-65, juillet 1986.

« L'acteur prédicateur », *Théâtre/Public*, n°76, juillet 1987, pp. 45-47.

« Le désir de vertige », *Théâtre/public*, n°90, novembre 1989, pp. 67-73.

« Offrir le théâtre aux acteurs », *Théâtre/Public*, n°101-102, septembre 1991, pp. 9-13.

Rosset (Clément), « Le syndrome Novarina », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp.283-288.

Royer (Philippe), « Louis de Funès, vingt ans après »*, La Croix*, 25-26 janvier 2003.

Ryga (Pierre-Paul), « L'acquiescement au réel »*, Atlantiques*, n°106, février 1996.

Rykner (Arnaud), *Paroles perdues, faillite du langage et représentation*, Corti, coll. « Les Essais », 2000.

Ryngaert (Jean-Pierre), « Lire le théâtre contemporain », Dunod, 1993.

« Introduction à l'analyse du théâtre », Dunod, 1993.

Sadowska (Irène), « Dire le théâtre pour qu'il soit », *Action théâtre*, n°9, été 1998.

« Démiurges à l'œuvre », *Cassandre*, n°21, février 1998, p. 12.

Saint-Hilaire (Jean), « Valère Novarina, archéologue de la parole »*, Le Soleil*, Québec, 21 juin 1997.

Salino (Brigitte), « L'obstiné du théâtre sans fin - Le théâtre sans fin de Novarina », *Le Monde*, 23 et 24 juillet 1995, pp. 1-6.

« Valère Novarina, la tentation des sommets », *Le Monde*, 10 février 1995.

« L'écrivain Valère Novarina réinvente Adam et Eve », *Le Monde*, 2 avril 1997.

« Valère Novarina ou la jubilation des mots », *Le Monde*, 13 juillet 2000.

Salvy (Gérard-Julien), « Vie de Valère Novarina », *TXT,* n°12, 1980, pp. 36-43.

Sandier (Gilles), « L'air marin réussit à Marcel Maréchal », *La Quinzaine littéraire*, n °230, avril 1976, pp. 26-27.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Sarrazac (Jean-Pierre), « L'Avenir du drame, *L'Aire théâtrale* », Lausanne, 1981, réed. Circé/Poche, 1999.

« Le geste testamentaire, notes brèves sur les pouvoirs du théâtre »*, Alternatives théâtrales*, n°37, 1990, pp. 12-15.

« Théâtres du moi, théâtres du monde », Ed. Médianes, coll. Villégiatures/Essais, 1995.

Scali (Marion), « André Marcon », animal sacré*, Libération*, 26 septembre 1986.

Schaad (Béatrice*),* « Novarina réinvente le langage », *L'Hebdo*, Lausanne, 30 janvier 1992.

Schefer (Jean-Louis), « Lettre à Valère sur Novarina », *Valère Novarina théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti, « Les Essais », 2001, pp. 153-155.

Schwarz-Guyader (Jacqueline), « Novarina vers Freud », *Europe*, n°880-881, août-septembre 2002, pp. 59-69.

Serre (Christine), « Novarina ou l'écriture du pathétique », mémoire de D.E.A. de psychologie et psychopathologie clinique, Université de Lyon 2 / Université Claude Bernard, Lyon 1, Institut de Traitement des troubles de l'affectivité et de la cognition, 1998.

« Novarina, poète des amours premières », *La voix de Valère Novarina*, Textes réunis par Pierre Jourde, L'Harmattan, 2004, pp. 189-197.

Solis (René), « Valère Novarina en chair et en verbe », *Libération*, 25 juillet 1995.

« Exercice solo chez Novarina », *Libération*, 27 juillet 1997.

« Tout Novarina en son jardin », *Libération*, 2 avril 1997.

« La drôle d'Origine de Novarina », *Libération*, 12 juillet 2000.

Sollers (Philippe), « Le très singulier théâtre de Valère Novarina », *Le Monde*, 22 août 1980.

Sourdillon (Agnès), « Entretien réalisé par Alain Berset » *in* « L'"offrande imprévisible" », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 246-248.

Steinmmetz (Jean-Luc), « Fractures d'êtres », *Textuerre* n°21, 1980, pp. 59-61.

« Présentation : Novarina et le *Théâtre des oreilles* », *Térature*, n°1, 1980, pp. 7-12.

« Radiolexie : entretien avec Joel Benzakin et Thierry Collin, après une réaudition du *Théâtre des oreilles* », *Térature*, n°1, 1980, pp.23-34.

« L'impératif nominatoire », *Europe*, n°880-881, août/septembre 2002, pp. 6-15.

« La parole visible », *La voix de Valère Novarina*, Textes réunis par Pierre Jourde, L'Harmattan, pp. 33-42.

Struve (Nicolas), « Novarina*, Vous qui habitez le temps* », *Ecritures dramatiques* (essai d'analyse de textes de théâtre), collectif sous la direction de M. Vinaver, Actes Sud, 1993, pp. 661-674.

Sucher (Bernd), Am Anfang war das Wort, entretien avec V. Novarina, *Suddeustsche Zeitung* n°263, 3 décembre 1992, p. 13.

Surgers (Anne), « Marcel Maréchal : "Falstafe est un rebelle" »*,* 10 février 1977.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Novarina réinvente Falstafe, *Le Quotidien de Paris*, 10 février 1977.

Tackels (Bruno), « Habiter la partition, entretien avec Daniel Znyk et André Marcon, acteurs dans *L'Origine rouge* », *Mouvement*, n°10, octobre-décembre 2000, p. 20-33.

Temkine (Raymonde), « Orfèvres de la langue », *Europe*, n°818-819, juin-juillet 1997, pp. 251-255.

« *Origine Rouge* de Valère Novarina », *Encyclopaedia Universalis 2001*.

Terrisse (Christine), « Voix négative », *Barca* !, n°10, mai 1998, p. 149-169.

Tesson (Philippe), « *Falstafe :* Maréchalissime », *Le Canard enchainé*, 23 février 1977.

Teulon-Nouailles (Bernard), « Valère Novarina à Medamothi », *Axe-Sud*, n°8, Toulouse, 1983.

« L'Opérette imaginaire », Regards, n°23, décembre 1998.

Tevenon (Patrick), « La planète Novarina », *Le Nouvel Observateur*, 14 novembre 1986.

Thibaudat (Jean-Pierre), « Vie et viande de Valère Novarina : l'impossible théâtre », *Libération*, 1 février 1984.

« 86, l'année Novarina », *Libération*, 12 décembre 1985.

« Payez-vous la tête de Novarina », *Libération*, 18 juillet 1986.

« Deux livres », *Libération*, 19 novembre 1987.

« Novarina habite à Trécoux-la-langue », *Libération*, 9 octobre 1989.

« Novarina en pièces », *Libération*, 3 octobre 1992.

« Le Feu prend sa source dans les Alpes », *Libération*, 5 septembre 1994.

« Novarina, l'ogre de la langue », *Libération*, 12 janvier 1995.

« Celui qui laisse parler la langue », *Libération*, 5-6 mai 2001.

Thierry (Carole), « Valère Novarina*, La Lutte des morts* », *Opus International*, n°75, 1980.

Thomas (Chantal), « C'est la fête à la langue maternelle », *Digraphe*, n°22-23, printemps 1980.

Thomasseau (Jean-Marie), « L'entaille du calame », Revue *Europe*, n°880-881, août/ septembre 2002, pp. 3-6.

« Au pied de la lettre ou les indications chienniques de la mysancène », *Le théâtre de Valère Novarina*, Textes réunis par Louis Dieuzayde, Textuelles Théâtre, Publications de l'Université de Provence, 2004, pp. 23-35.

« Le dernier des romantiques », *La voix de Valère Novarina*, Textes réunis par Pierre Jourde, L'Harmattan, 2004, pp. 173-187.

Thumerel (Fabrice), « De TXT à Europe : Valère Novarina en revues », *La Revue des revues*, n°32, 2003, pp. 79-83.

Todrani (Jean), « Je parle donc je suis », *L'Eveil*, n°533, Marseille 1992.

Toula-Breysse (Jean-Luc), « Le théâtre mis à nu par Novarina », *Le Nouvel Observateur*, 19 septembre 1991.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Toulze (Thierry), « Les 400 coups d'un Ecolier Sacripant. Une approche du comique chez Valère Novarina », *Recherches et Travaux*, n°69, Université Stendhal, Grenoble, 2007, pp. 97-108.

Tremblay (Nicolas), « Des morts à l'origine : analyse du *Discours aux animaux »* (et avant-propos du recueil), *La bouche théâtrale*, XYZ éditeur (collection document), 2005, pp. 125-135.

Trudel (Jean-Sébastien*),* « Dieu et la chose. Une écriture théo-tauto-logique », *La bouche théâtrale*, XYZ éditeur (collection documents), 2005, pp. 101-114.

Vaquin (Agnès), « Novarina, tel qu'on le parle », *La Quinzaine littéraire*, 16-31 décembre 1998.

Varenne (Françoise), « Maréchal veut conquérir Marseille », *Le Figaro*, 25 février 1976.

Verheggen (Jean-Pierre), « C'est vraiment nouveaurina », *TXT*, n°10, 1978, pp. 106-107.

« Carabouillat, tchouc tchouc nougat ! »*, Libération*, 2 octobre 1979.

Verschuer (Léopold Von), « Libre chute et danse dans la parole, communication écrite pour le séminaire européen "Traduire Valère Novarina" », Scène Nationale d'Orléans, décembre 1978 ; repris dans *Valère Novarina théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 221-229.

Vidal (Jean-Pierre), « L'apocalypse en chantant », *La bouche théâtrale*, XYZ éditeur (collection documents), 2005, pp. 117-123.

Vignal (Philippe du), « Valère Novarina*, La Fuite de Bouche* », *Art Press International*, n °16, mars 1978, p. 36.

Vilar (Pierre), « Babil et bibale », *Valère Novarina théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 23-35.

Villetard (Xavier), « L'oreille en friche », *Libération*, 11 mars 1983.

Villien (Bruno), « Une fête en rouge », *Le Nouvel Observateur*, 15 mars 1979.

Vincent (Jean-Pierre), « Le désordre des vivants », *Les Solitaires Intempestifs*, Besançon 2002, pp. 121-122.

Vogel (Martine), « Parlez-vous le Novarina », *L'Express*, 6-12 octobre 1989.

Vuarnet (Jean-Noel), « *Le Babil des classes dangereuses* », *Critique*, n°381, février 1979, pp. 215-216.

« Entrée de l'Homme de Valère dans *Le Théâtre des Oreilles* », *TXT*, n°12, 1980 ; repris dans « Entrée dans *Le Théâtre des oreilles* », P.OL., 1989.

« Le drame de la langue », *Le Matin*, 20 mars 1984.

« Cymbalum Mundi », *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 253-264.

Vuillard (Louis), Valère Novarina : « *L'Opérette imaginaire* », mémoire de D.E.A. de Sciences du Langage didactique et Sémiotique, sous la direction de François Migeot, Université de Franche-comté, UFR des sciences du langages, de l'homme et de la société, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Besançon, 2000-2001.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Weiss (Allen S.), « *Pendant la matière* », *Sulfur*, n°30, 1992.

« Le théâtre de la possession » *in* « Valère Novarina, poète comique », *Java*, n°8, été 1992.

« Onomastique et accumulation : traduire Valère Novarina, communication écrite pour le séminaire européen "Traduire Valère Novarina" », Scène Nationale d'Orléans, décembre 1998.

Weldman (Sabrina), « La langue quand elle tangue », *Art et culture*, n°3, novembre 1989, pp. 41-42.

« Cosmogonie », *Art et culture*, juin 1991.

Wicker (Antoine), « Bon appétit… (Le Repas) », *Dernières nouvelles d'Alsace*, 5 décembre 1997.

Youssi (Yasmina), « La famille graphique de Valère Novarina », *Le Journal du dimanche*, 11 mai 2003.

Ysmal (Pierre), « Les fresques, *L'Yonne Républicaine*, *10 février* 1977.

Zacco (Giorgio),» Il Teatro dell' Attore e del Ritorno alle Origini, Testi di Laurea in Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo », Relatore : Chiar. Mo Prof. Giuseppe Liotta, Facolta di Lettere e Filosofia, Universita di Bologna, 2001-2002.

Znyk (Daniel), « L'orgueilleuse modestie de l'acteur », *Théâtre/Public*, n°101-102, septembre 1991, p. 16.

« Entretien réalisé par Alain Berset » *in* « L'"offrande imprévisible"», *Valère Novarina théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, José Corti « Les Essais », 2001, pp. 243-246.

« Du souffle vital à la chair », *Curieux* ! (Journal du spectacle vivant), n°13, novembre 2002, pp. 6-7.

Zobel (Eric), « La parole, le théâtre, la vie », *Coulisses* (revue théâtrale de la Faculté de Lettres de Besançon), n°22, mai 2000, pp. 106-115.

# IV. Dictionnaires et traités de rhétorique

Cellard (Jacques), *Les 500 racines grecques et latines les plus importantes du vocabulaire français*, Duculot, 1979.

*Dictionnaire de proverbes et dictons,* choisis et présentés par Florence Montreynaud, Agnès Pierron et François Suzzoni, Préface par Alain Rey ; Robert (cf. Les usuels du Robert), Tours, 980.

*Dictionnaire occitan-français selon les parlers languedociens*, Louis Alibert, Institut d'estudis occitan, ed. 2002, fac-similé de l'édition de 1977.

Dupriez (Bernard), *Gradus*, *Les procédés littéraires* [1984], Collection 10-18 (« Domaine français »), 1997.

Grammont (Maurice), *Petit traité de versification française* [1965], Armand Colin, 1989.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Groupe *μ* (J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon), *Rhétorique générale*, Points Seuil, Mayenne, 1982.

Rey (Bernard)-Chantreau (Sophie), *Dictionnaire des expressions et locutions*, Robert (cf. Les usuels du Robert), Tours,1979.

Oulipo, *Abrégé de littérature potentielle*, Editions Mille et une nuits, 2002.

Oulipo, *Pièces détachées*, Editions Mille et une nuit, 2007.

# V. Autres ouvrages utilisés

Aristophane, *Théâtre complet I,* Garnier-Flammarion, 1966.

Arrabal (Fernando), *La pierre de la folie,* 10-18, 1970.

Artaud (Antonin), *Messages révolutionnaires* [1971], Collection Folio/Essais, Gallimard, 1998.

*Œuvres complètes XII,* Gallimard, 1974.

*Les Tarahumaras* [1971], Collection Folio/Essais, Gallimard, 1987.

*Le Théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin* [1964], Collection Folio/Essai, Gallimard, 1964.

Asturias (Miguel Angel), *Légendes du Guatemala* [1953], traduit de l'espagnol par Francis de Miomandre, Collection Folio/Gallimard, 1996.

*Poèmes indiens* [1965], Poésie / Gallimard, 2003.

Augustin, *Les confessions*, Garnier-Flammarion, 1964.

Bakhtine (Mikhaïl), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la renaissance*, Gallimard, Collection Tel, Mesnil-sur-l'Estree, février 2010.

Barthes (Roland), *Mythologies* [1947], Points-Seuil, Saint-Amand, 1970.

Beckett (Samuel), *Cendres* [1952], Minuit*,* 2003.

*En attendant Godot* [1952], Minuit, 1983.

*Fin de partie* [1957], Minuit, 1975.

*L'Innommable* [1953], 10-18, 1972.

*Malone meurt* [1951], 10-18, 1970.

*Premier amour* [1970], Minuit, 2003.

Bergson (Henri), *Le rire, essai sur la signification du comique*, Quadrige/P.U.F., 1955.

Bible (traduite en français sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem), Desclee de Brouwer, Paris, 1975.

Bible, Nouvelle Traduction, Bayard, 2001.

Blanchot (Maurice), *Le livre à venir* [1959], Collection Idées, Gallimard, 1971.

Bon (François*), La folie Rabelais, l'invention du Pantagruel* [1990], Minuit, 1990.

Borgès (Jorgé Luis), *Manuel de zoologie fantastique* [1957], 10-18, 1970.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Bossuet (Jacques-Bénigne), *Oraisons funèbres*, Bordas, 1969.

Breton (André), *Manifestes du surréalisme* [1929], Folio-Essais, Gallimard, 1929.

*Anthologie de l'humour noir* [1966], Livre de Poche (Biblio), 1973.

Brisset (Jean-Pierre), *La grande nouvelle, ou comment l'homme descend de la grenouille* [1900], Mille et une nuit, Barcelone, 2003.

Cadiot (Olivier), *Retour définitif et durable de l'être aimé* [2002], Folio/Gallimard, 2008.

Calvino (Italo), *Cosmicomics*, Points-Seuil, La flèche, juin 1988.

Cami (Pierre), *Les Nuits de la Tour de Nesle et autres contes* [1960], Pauvert, 1966.

*Pour lire sous la douche* [1913], Pauvert, 1972.

Carroll (Lewis), *Tout Alice*, traduction assurée par Henri Parisot, Garnier- Flammarion, Manchecourt, 1979.

Céline (Louis-Ferdinand), *Entretiens avec le Professeur Y* [1955], Folio/Gallimard, 1983.

*Voyage au bout de la nuit* , [1932], Folio/Gallimard, 1952.

Césaire (Aimé), *Moi laminaire* [1961], Editions du Seuil, Lonrai, 2006.

*Les armes miraculeuses* [1970], Poésie Gallimard, Saint-Amand, 2005.

Chazal (Malcolm de), *Sens-plastique* [1948], Gallimard, Collection « L'imaginaire », 1985.

Cingria (Charles-Albert) *Bois sec bois vert* [1948], L'Imaginaire, 1983.

Claudel (Paul), *Bréviaire poétique*, Gallimard, 1962.

*Réflexions sur la poésie* [1963], Gallimard, Collection « Idées », Saint-Amand,1979.

Tête d'or[1959], Folio/Gallimard, Mayenne, 1973.

Collodi (Carlo), *Les Aventures de Pinocchio, Histoire d'un pantin* [1883], Traduit de l'italien par Jacqueline Bloncour-Herselin, Mille et une nuits, 1997.

Coluche, *Les inoubliables*, Presses Pockett, janvier 1994.

Coran (traduit de l'arabe par Jean Grosjean), Editions Philippe Lebeau [1979] repris en Points/Sagesses, 1979.

Dante, *La Divine comédie*, précédé de *Vita Nova*, Traduction par A. Brizeux, Editions Charpentier, 1877.

*La Divine comédie*, [1979] Editions de Nesle, Paris,1979.

Delhaume (Chloé*), J'habite dans la télévision*, J'ai Lu, collection « Nouvelle génération », Malesherbes, 2008.

Derrida (Jacques), *L'écriture et la différence* [1967], Points-Seuil, Evreux, 1979.

Diogène Laerce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, Garnier-Flammarion, 1965.

Dubillard (Roland), *Les diablogues et autres inventions à deux voix* [1976], Folio/ Gallimard, 1991.

Dubuffet (Jean), *L'homme du commun à l'ouvrage* [1973], Gallimard, Folio/Essais, 1991.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

*Farces du Grand Siècle, De Tabarin à Molière : Farces et petites comédies du XVI ème siècle*, Le Livre de Poche (Collection Classique), 1992.

Feydeau (Georges), *Chat en poche*, Le Livre de Poche, 1974.

*Occupe-toi d'Amélie,* Collection Le livre de Poche, 1960.

Gatti (Armand), *La parole errante* [1999], Editions Verdier, Dijon-Quetigny, 1999.

Genette (Gérard), *Bardadrac* , Fiction & Cie, Mesnil-sur-l'Estrée, 2006

Ghelderode (Michel de), *La balade du grand Macabre* in Théâtre II, Gallimard, 1952

Guyotat (Pierre), *Eden Eden Eden*, Gallimard, 1970.

Gombrowicz (Witold), *Moi et mon double*, Quarto Gallimard, 1996.

Haddad (Hubert), *La cène*, Zulma, 2005.

Hésiode, *Théogonie*. *Hymnes homériques* (Edition de Jean-Louis Backès), Gallimard Folio/classique, Saint Amand, décembre 2006.

Homère, *Iliade*, Traduction par Leconte de Lisle [1867] reprise en poche en Classiques antiques, 1960.

Jarry (Alfred), *La Chandelle Verte,* Le Livre de Poche,1969.

*Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* [1899] suivi de *L'Amour Absolu* (1899), Poésie/Gallimard, 1980.

*Tout Ubu,* Le Livre de Poche, Paris, 1962.

Joyce (James), *Finnegans Wake* [1939], traduit de l'anglais et présenté par Philippe Lavergne, Gallimard, 1997.

Kleist (Heinrich von), *Sur le théâtre de marionnettes*, traduit de l'allemand par Jacques Outin, Mille et une nuits, 1993.

La Fontaine (Jean de), *Fables*, Classiques Hachette, 1965.

Lao Tseu, *Tao te king*, Traduction de Stanislas Julien reprise en Mille et une nuits, 2000.

Lautréamont (Isidore Ducasse, comte de), *Les Chants de Maldoror*, *Œuvres complètes*, Poésie/Gallimard, 1991.

Lovecraft (Howard P.), *Dagon,* Belfond, 1969.

Lucain, *Pharsale*, VI, *Dieux et héros de la Rome antique*, Tchou, 1969.

Lucien, *Histoire véritable* [1958], Folio/Gallimard, 1973.

*Philosophes à vendre*, Le Livre de Poche, 1996.

*Mahabharata*, traduction du sanskrit par Jean-Michel Peterfalvi, Garnier-Flammarion, 1985.

Maître Ekhart, *L'amour nous fait devenir ce que nous aimons*, Mille et une nuits, 2000.

Massera (Jean-Charles), *United Emmerdements of New Order* précédé de *United Problems of Coût de la Main-d'Œuvre*, P.O.L, 2002.

Melville (Herman), *Moby Dick*, Gallimard [1941], Le Livre de Poche, 1965.

Michaux (Henri), *Ailleurs* (*Voyage en Grande Garabagne ; Au pays de la magie ; Ici, Poddema*), [1967], Poésie/Gallimard, 1986.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

*Plume*, précédé de *Lointain intérieur* [1963], Poésie/Gallimard, 1988.

Molière, *L'Ecole des femmes*, Le Livre de Poche, 1963.

*Dom Juan*, Le Livre de Poche, 1963.

Monnier (Henri), *Ferdinand Furieux* , L'Age d'homme, 1979.

Nadeau (Maurice), *Histoire du surréalisme* [1964], Points-Seuil, 1970.

Ndiaye (Marie), *La Sorcière* [1996], Minuit, 1996.

Nerval (Gérard de), Pandora (et autres nouvelles) [2008], Folio/Gallimard, Barcelone, avril 2008.

Nietzsche (Frédéric), *Ainsi parlait Zarathoustra* [1886], traduction et présentation par Georges-Arthur Goldschmidt, Le Livre de Poche, 1972.

Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction par Joseph Chamonard, Garnier-Flammarion, 1966.

Pascal (Blaise), *Les Pensées*, Poche-Classique, 1995.

Perrault (Charles), *Contes de La Mère l'Oye*, Fernand Nathan, 1976.

Penseurs grecs avant Socrate, de Thalès de Millet à Prodicoas (Les), Garnier-Flammarion, Manchecourt, 2002.

Pétrone, *Satiricon*, Le Livre de Poche, 1969.

Pinget (Robert), *Taches d'encre*, Minuit, 1997.

Platon, *Le Banquet*, Présentation et traduction inédite par Luc Brisson, Garnier Flammarion, Manchecourt, 1999.

Poe (Edgar Allan), *Marginalia* (et autres fragments), Textes choisis, présentés et traduits par Lionel Menasché, Allia, 2007.

*Ne pariez jamais votre tête au diable* (Edition d'Alain Jaubert), Folio/Gallimard, 1990.

Ponge (Francis)*, Le parti pris des choses*, [1926, 1942, 1948] Poésie/Gallimard, Saint-Amand, 1989.

Pound (Ezra), *Les Cantos*, Le Livre de Poche Biblio, 1986.

Queneau (Raymond), *Chêne et chien* [1952] *suivi de Petite Cosmogonie portative* (1969), Poésie/Gallimard, France,1969.

*Contes et propos* [1981], Folio/Gallimard, 1997.

*Courir les rues – Battre la campagne – Fendre les flots* [1967, 1968 et 1969], Poésie-Gallimard, 2004.

*Exercices de style* [1947], Folio/Gallimard, Saint-Amand,1991.

*L'instant fatal* [1943, 1948, 1966], Poésie/Gallimard, Paris-Mesnil-Ivry, 1966.

*Œuvres complètes de Sally Mara [1962],* L'Imaginaire, 1995.

*La Quête du Graal*, Edition présentée et établie par Albert Béguin et Yves Bonnefoy aux éditions du Seuil (1965), Points, 1982.

Quignard (Pascal), *Le nom sur le bout de la langue*, Folio/Gallimard, Saint-Amand, 2004.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Rabelais (François), *Pantagruel* [1532], Le Livre de Poche, La Flèche,1972.

*Gargantua* [1535], Le Livre de Poche, La Flèche,1994.

*Le Tiers livre* [1546], Folio/Gallimard, Saint-Amand,1973.

*Le Quart livre* [1552], Gallimard (Collection Folio/Classique), Saint-Amand,1998.

Rictus (dit Jehan), *Les soliloques du pauvre*, Editions « Au diable Vauvert », La Laune (Vauvert), 2009.

Rimbaud (Arthur), *Une saison en enfer*, Mille et une nuits, Turin, décembre 1993.

Robbe-Grillet (Alain), *Pour un nouveau roman*, [1963], Idées/Gallimard, Saint-Amand, 1972.

Rosset (Clément), *Le réel et son double* [1976] Gallimard, Folio/Essais, 1984.

Roubaud (Jacques), *Graal Fiction*, Paris, Gallimard, 1978.

Roussel (Raymond), *Impressions d'Afrique* [1910], Collection Jean Jacques Pauvert, 1963, repris en poche (collection Biblio), 1982.

Sade (D.A.F. de), *Lettres*, Pauvert, 1969.

Saint-John Perse, *Oiseaux* (1963), repris dans le recueil *Amers* , Poésie/Gallimard, 1970

*Eloges* [1960] Poésie/Gallimard, p. 1967.

Sarraute (Nathalie), *Ouvrez* [1997], Folio/Gallimard, Saint-Amand,1999.

Shakespeare (William), *Œuvres complètes*, [1959] La Pleiade, Tours,1977.

*Slam entre les mots, Anthologie* (textes réunis par Stéphane Martinez), La Table Ronde, Collection « La petite vermillon », Quetigny, 2007.

Silesius (Angélus), *Le voyageur chérubinique*, Payot, 2004.

Swift, *Modeste Proposition pour empêcher les enfants des pauvres d'être à la charge de leurs parents ou de leur pays et pour les rendre utiles au public* (in *Instructions aux domestiques*, recueil traduit par Léon de Wailly, 10-18, Domaine étranger), 1997.

*Voyages de Gulliver* [1726], Maxi-Poches, Collection « Classiques étrangers », 1996.

Tardieu (Jean), *Le fleuve caché* (1938-1961), Poésie/Gallimard, Saint-Amand, 1985.

*Poèmes à voir* [1987], Gallimard, 1990.

*Le Professeur Froeppel* [1978], Gallimard, Plessis-Trévise,1998.

Tchouang Tseu, *Le rêve du papillon* (Traduction de Jean-Jacques Lafitte), Albin Michel, 1994.

*Théâtre comique du Moyen âge*, choix de pièces, Classiques Larousse, 1985.

Topor (Roland), *Café panique*, Points-Virgule, 1982.

*La cuisine cannibale* [1970] publié chez Balland et repris en Points-Virgule, 1986.

*Portrait en pied de Suzanne* [1970] publié chez Balland et repris en Folio, Saint-Amand, 2001.

Trenet (Charles), *Le jardin extraordinaire* [1993] Le Livre de Poche, Paris, 1993.

Tzara (Tristan), *Sept Manifestes Dada*, Pauvert, 1968.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

Virgile, *Les Géorgiques*, Classiques Garnier, 1959.

Verheggen (Jean-Pierre), *Le degré zorro de l'écriture* [1978], Labor, 1997.

*Ridiculum vitae* [1994], précédé de *Artaud Rimbur* [1990], Poésie/Gallimard, 2001.

Du même auteur chez le même éditeur (nouvelles zuteries*), L'Arbalète / Gallimard, 2004.*

Verne (Jules), *Vingt mille lieues sous les mers* [1870], repris en Poche-Classique, 2002.

Vian (Boris), *Je voudrais pas crever*, Pauvert [1962], 10-18, 1972.

*Cantilènes en gelée*, 10-18, 1972.

Voragine (Jacques), *La Légende dorée*, Garnier-Flammarion, 1967.

Wells (Herbert Georges), *La guerre des mondes*, Gallimard, Collection « 1000 soleils », Evreux 1973.

*Les premiers hommes dans la lune*, Le Livre de Poche, Paris, 1967.

Wittgenstein (Ludwig), *Tractatus Logico-Philosophicus*, Gallimard, Collection « Tel », 2001.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

# Résumé : Le sacrifice comique de Valère Novarina  Étude rhétorique de la période 1975-2010

*Comique, tonique, rythmée, inventive, chaotique, esthétique et parfaitement incompréhensible, la langue de Valère Novarina est ici considérée sur un plan formel. A travers une description panoramique et nuancée de l'arsenal rhétorique novarinien, cette thèse se propose d'établir un bilan complet du travail accompli jusqu'à présent par le dramaturge. Une recension systématique des figures de style les plus récurrentes se présente, universitairement parlant, comme une des façons d'explorer ce nouveau continent. S'il y a rupture, il y a aussi reconduction de traditions parfois très anciennes (farce, carnaval, mystère), ce qui n'empêche pas Novarina d'être au cœur de la modernité. Les pièces mises en avant le sont en fonction de l'aspect formel étudié : retravail de la matière biblique, critique des medias et des institutions, tribut payé à Shakespeare, cirque, nourriture, vide, kénôse, « pantinité », etc. En somme, cette étude se propose d'atteindre les objectifs suivants : montrer la fantastique diversité rhétorique de ce théâtre et braquer les projecteurs sur sa dimension comique, aller sur des pistes peu explorées pour l'instant (sport, bestiaire, « logodynamique », science-fiction, taoïsme, enfance, pataphysique, correspondances avec Lewis Carroll), dresser une cartographie de cet imaginaire labyrinthique, fixer un cadre de travail en semant des cailloux à la manière du Petit Poucet, essayer de définir l'adjectif « novarinien » et toucher du doigt le mystère de cette œuvre-sphinx en faisant nôtre un des cris de guerre du démiurge : « Ce dont on ne peut pas parler, c'est cela qu'il faut dire ».*

Mots-clés **: Novarina ; comique ; parole ; mots ; rythme ; rhétorique ; théâtre ; littérature ; scène ; Dieu ; poésie.**



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

# Summary : The comic sacrifice of Valère Novarina  A rhetorical study of the period 1975 to 2010

*At once comic, tonic, rhythmic, inventive, chaotic, aesthetic and utterly incomprehensible, the language used by Novarina is here considered on a formal level. Through a panoramic and subtle description of the rhetorical "Novarinian" arsenal, this work intends to establish a comprehensive evaluation of the work the playwright has done to this day. A systematic study of the most recurrent figures of speech amounts to exploring this new domain ; if there is novelty, there is also a subtle reneval of age-old traditions (farce, carnival, mystery) which does not prevent Novarina from being at the very heart of modernity. The plays will be selected and put forward according to the formal aspect studied : variations on biblical themes, critical of the media and other institutions, tribute to Shakespeare, circus, food, emptiness, kénôse, "pantinity", etc. In sum, this study aims to achieve the following objectives : emphasizing the incredible rhetorical variety found in this plays and highlighting their comic dimension, finding new ways of exploring Novarina works (sport, bestiary, "logodynamic", science-fiction, Taoism, childhood, Pataphysic, connections with Lewis Carroll), mapping this labyrinthine imagination, setting up a work-structure and marking out the path with pebbles as did Tom Thumb, attempting to define the adjective "Novarinian" and trying to explore the mystery of his sphinx-like work, accepting as our own one of the demiurge's war cries : "What we cannot speak about, is precisely what we must say".*

**Keywords** : Novarina ; comic ; Word ; words ; rhythm ; rhetoric ; literature ; theatre ; scene ; God ; poetry.



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010

# Remerciements :

*Je remercie Madame Bernadette Bost pour avoir accepté ce projet malgré la distance géographique qui nous séparait, pour son soutien moral et ses précieux conseils (conseils qui me seront sans doute utiles par la suite).*

*Je remercie Monsieur Jean-Pierre Bobillot, Monsieur Pierre Jourde, Madame Mireille Losco et Monsieur Jean-Marie Thomasseau pour avoir accepté de participer au jury.*

*Je remercie mon directeur de maîtrise à l'université de Toulouse Le Mirail, Monsieur Claude Sicard, qui m'a donné le goût de la recherche et dont j'ai essayé de suivre l'exemple.*

*Je remercie Monsieur Jean-Pierre Armand (metteur en scène) et Monsieur Jean-Yves Michaux (acteur novarinien) de m'avoir invité à assister aux répétitions de leur adaptation de Lumières du corps, me permettant ainsi d'avoir une approche plus concrète du travail théâtral.*

*Je remercie Monsieur Valère Novarina pour l'accueil sympathique qu'il a fait à cette étude rhétorique et je le remercie également, ainsi que Monsieur Frédéric Deval (et à travers lui l'Abbaye de Royaumont), pour avoir rendu possible le spectacle « A quel Dieu parles-tu ? Du slam à Novarina » qui m'aura permis de passer de la théorie à la pratique en disant sur scène des passages de La Chair de l'homme et de L'Origine rouge.*

*Enfin je remercie mon filleul Guillaume Chaplet et ma tante Marcelle Chaplet-Bozzonetti de m'avoir aidé, moralement et techniquement, à aller jusqu'au bout de ce travail difficile.*



Sous contrat Creative Commons : Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-

Pas de Modification 2.0 France (http://creativecommons.org/

licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) - TOULZE Thierry - Université Lyon 2 - 2010